

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉCRIRE *CONTRE* LES MURS  
POÉTIQUE DE L'INTERNAT DANS *LE RIVAGE DES SYRTES* DE JULIEN GRACQ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ÉMILE BORDELEAU-PITRE

NOVEMBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier d'abord et avant tout Véronique Cnockaert. Sans elle, ce mémoire n'aurait jamais pu voir le jour. J'exprime toute ma gratitude pour ses conseils, toujours judicieux, sa lecture, toujours fine et attentive – mais surtout pour toute l'inspiration qu'elle m'a léguée et qui anime chacune des pages de ce travail.

Un grand merci également à Jean-François Hamel. Il ne s'en souvient peut-être que parcellairement, mais mon entrée à la maîtrise en études littéraires dépend en bonne partie d'une rencontre ayant eu lieu dans son bureau le lundi 31 janvier 2011 à 9 h 30.

Sur une note plus personnelle : merci à mes parents pour leur soutien moral – et quelquefois financier. Merci également à Ian et à Félix, qui m'ont accompagné, chacun à leur façon, durant ce qui aura été une de mes plus belles aventures.

## TABLE DES MATIÈRES

<i>Index des abréviations</i> .....	v
<i>Résumé</i> .....	vi
<i>Introduction</i> .....	1

### *Chapitre 1*

<i>Ce qui résiste à la vue. Une vision séditeuse contre le regard disciplinaire</i> .....	14
De l'enjeu de la visibilité dans <i>Le Rivage des Syrtes</i> .....	15
Le tableau de Piero Aldobrandi et le Tangri : deux cas de figure.....	20
Troubles d'optique, perspectives et illusions .....	24
Le personnage-myope .....	28
Le personnage-presbyte .....	36

### *Chapitre 2*

<i>À l'origine la lettre. Orsenna et la guerre du papier</i> .....	41
La littératie des myopes .....	42
L'oralité des presbytes .....	52
La Bible et la lettre au fonctionnaire : deux cas de figure .....	60
Contre l'envahissement des bruits, la primauté de la lettre .....	67

### *Chapitre 3*

<i>L'ambivalence du devenir homme Une initiation entre ordre et désir</i> .....	74
L'écaillage d'une virilité de dominants .....	76

Renversement d'un stéréotype : les femmes viriles .....	80
Angèle contre la claustration de l'internat .....	87
Rite et institution .....	89
Contre-rite : le désir à l'assaut de l'institution .....	94
 <i>Conclusion</i> .....	 99
<i>Bibliographie</i> .....	109

## INDEX DES ABRÉVIATIONS

RS – *Le Rivage des Syrtes*

## RÉSUMÉ

L'œuvre narrative de Julien Gracq est marquée par une structure singulière que nous pourrions qualifier de *poétique de l'internat*. Celle-ci se manifeste dans les récits à travers l'élaboration d'une dialectique fondamentale à la fiction gracquienne : l'écriture, tiraillée par un désir de franchir un interdit, se trouve systématiquement contrainte, empêchée; la transgression agit donc à la fois comme moteur et comme frein à l'acte de raconter. Il n'est, au fond, pas possible d'écrire chez Gracq ce qui existe *de l'autre côté des murs* – même si cela constitue pourtant le prétexte au mouvement de l'écriture.

Comment se déploie, dans le cadre d'une fiction spécifique, cette poétique de l'internat propre à Julien Gracq? C'est ce que notre travail propose d'explorer avec une analyse détaillée de son roman le plus connu, *Le Rivage des Syrtes*. Pour ce faire, un détour par deux autres textes de Gracq, « Lautréamont toujours » et *La Forme d'une ville*, s'impose. Ceux-ci exposent le rapport que Julien Gracq voit entre l'expérience de l'internat et l'écriture, que ce soit dans son œuvre ou dans celle d'écrivains de prédilection. De quelle manière peut-on lire la transcription de cette expérience au sein du *Rivage des Syrtes*? Nous avons circonscrit trois aspects du récit où se manifeste la poétique de l'internat : la visibilité, qui met en scène un combat entre le regard disciplinaire et la vision séditeuse; l'écriture, mise à mal par une oralité désirable venue tout droit de la contrée ennemie du Farghestan; et l'initiation du jeune homme, partagée entre le militarisme du masculin et le désir du féminin.

Toujours l'auteur écrit-il l'obsession d'un ailleurs, d'un inconnu libéré des contraintes traditionnelles; se trame cependant dans l'œuvre de Gracq une impossibilité de la révolte. Ce qui sort victorieux dans *Le Rivage des Syrtes*, c'est finalement le conservatisme initial que la narration aura essayé, par des moyens variés, d'abattre. De là tout le paradoxe : écrire *contre* les murs, c'est à la fois tenter la sédition et reconnaître que ces mêmes murs représentent la surface nécessaire à l'écriture.

MOTS-CLÉS : Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, 20<sup>e</sup> siècle, littérature française, poétique de l'internat, interdit, transgression.

## INTRODUCTION

Les critiques et lecteurs de Julien Gracq, ce « dernier [des] classiques [français]<sup>1</sup> » décédé le 22 décembre 2007 à Angers, ont bien souvent relevé un phénomène récurrent dans sa fiction. Si cette dernière est loin d'évacuer l'intrigue (à la manière dont l'a par exemple fait le Nouveau Roman, dont Gracq a vivement pourfendu la technicité), il faut remarquer combien celle-ci s'inscrit malgré tout sur un point bien particulier de la chronologie narrative. En effet, la fiction gracquienne semble systématiquement s'arrêter au seuil des événements qu'elle s'est pourtant évertuée à appeler de manière obsessionnelle. La recension exhaustive des finales de ses fictions suffirait à étayer cette conclusion. La mise en échec du double dans *Au Château d'Argol*; le suicide d'Allan dans *Un Beau Ténébreux*; la reprise de la guerre entre Orsenna et le Farghestan dans *Le Rivage des Syrtes*; l'offensive des Allemands dans *Un Balcon en forêt*; l'envahissement du Royaume par les barbares dans *Les Terres du Couchant* (roman publié en 2014 à titre posthume) : ces événements dans la narration, attendus dans l'angoisse ou désirés ardemment (ou *vice versa* pour Gracq, attendus ardemment ou désirés dans l'angoisse), restent pourtant tous extérieurs au cadre de la fiction gracquienne. En tant que lecteurs, nous les pressentons, on nous invite même à les appréhender, mais leur arrivée signe à tout coup chez l'écrivain la clôture des récits. D'ailleurs, Michel Murat notamment a montré combien la présence d'indices sur l'inévitable fin peut bien se faire sentir sans que chez Gracq cela n'empêche la narration d'être amputée d'une conclusion, d'une résolution au sens vrai du terme<sup>2</sup> :

Ainsi le livre « tourne à la rature de l'événement » : c'est un mot de Gracq que l'on cite souvent. Mais on en retient l'aveu d'une déception et d'un manque, sans voir comment l'écrivain fait nécessité de vertu. L'événement est à la fois vertige et spectacle. Impossible à raconter, il s'immobilise dans des instantanés qui le représentent de manière indirecte, diffractée : tableaux ou gravures, mascarades qui recourent à la médiation explicite d'une œuvre d'art, scènes oniriques ; à la limite,

---

<sup>1</sup> Jean-Louis Hue, « L'ascèse selon Gracq », *Le Magazine littéraire*, n°465, Paris, 2007, p. 3.

<sup>2</sup> Élisabeth Cardonne-Arlyck, *Désir, figure, fiction. Le « domaine des marges » de Julien Gracq*, Paris, Lettres modernes, 1981, p. 11.



tout objet que le regard met en scène (comme la forteresse ou les ruines de Sagra) ou reconstruit dans l'obsession de la mémoire (Heide violée)<sup>3</sup>.

En ce sens, la littérature de Gracq correspondrait à une « liturgie du désir<sup>4</sup> ». Ce serait, en d'autres mots, une « littérature de l'attente », « une littérature du dilatoire comme l'est un texte pornographique<sup>5</sup> ». En tant que telle, sa littérature en serait une d'avant les ébats, en serait une des « préliminaires » : « [c]ette attente, dont le récit nous force à partager l'exaltation, ressemble beaucoup à des préludes amoureux : or, précisément, ce qui intellectualise vertigineusement le rituel érotique, ce n'est pas l'acte, c'est le préliminaire<sup>6</sup> ». Si l'on devait faire un parallèle avec le théâtre, il faudrait que les fictions de Gracq se déroulent avant même la levée du rideau. Elles seraient considérées comme des « pré-fictions », c'est-à-dire comme des introductions à des événements qui n'auraient lieu qu'une fois le rideau levé dans une fiction dite normale : « [i]l semble que le théâtre pour Gracq se confonde avec l'attente du lever du rideau [...] Jamais le rideau ne se lève, jamais on ne part<sup>7</sup> ». On parvient donc souvent à la conclusion, quand on analyse la littérature de Gracq, qu'elle est, en quelque sorte, une « littérature de prélude » : « [l]e récit forme un prélude à une représentation qui n'aura pas lieu, qui ne pourra pas même avoir lieu après, pour la raison que le récit est cette représentation du prélude<sup>8</sup> ».

Dans un entretien avec Jean Roudaut, Julien Gracq donne en quelque sorte raison à ces lectures. Alors qu'il explique la manière dont ses livres s'écrivent, il en vient à la conclusion que sa littérature commence, se construit lorsqu'il a déjà trouvé et que c'est seulement alors que peuvent débiter les recherches, la fiction se posant comme le canevas de cette quête particulière – et non pas comme le canevas de la découverte elle-même :

---

<sup>3</sup> Michel Murat, *L'enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2004, p. 87-88.

<sup>4</sup> Philippe Le Guillou, *Julien Gracq. Fragments d'un visage scriptural*, Paris, La Table ronde, 1991, p. 76.

<sup>5</sup> Pierre Michon, « Une littérature de l'attente », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *Le Magazine littéraire*, n° 465, Paris, 2007, p. 35.

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> Ross Chambers, « La perspective du balcon : Julien Gracq et l'expérience du théâtre », *Australian Journal of French Studies*, Melbourne, vol. V, 1968.

<sup>8</sup> Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989, p. 323.

Un livre naît d'une insatisfaction, d'un vide dont les contours ne se révéleront précis qu'au cours du travail, et qui demande à être comblé par l'écriture. Donc d'un sentiment absolument global, sentiment qui se colore d'emblée de projet. Ce qui fait que les parties sont d'abord dans le tout et ne s'en différencient qu'ultérieurement, au cours du travail. Dans la conception d'un livre, on trouve d'abord, et on cherche après; c'est en quoi le mot de Picasso me semble très juste. Et c'est ce qui fait aussi que le pourquoi n'est jamais un état d'esprit d'écrivain<sup>9</sup>.

À cet égard, il est intéressant de se pencher sur le cas spécifique de la fin du *Rivage des Syrtes* – mais surtout sur ce que son auteur en dit. Si l'on en croit Julien Gracq, ce roman, « jusqu'au dernier chapitre, marchait au canon vers une bataille navale qui ne fut jamais livrée<sup>10</sup> ». Non seulement la fin du *Rivage des Syrtes* n'est pas celle-là : sa conclusion véritable est fondamentalement différente, voire opposée, en ce sens qu'elle ne laisse entrevoir qu'un « prélude » à la guerre qui avait au début de la rédaction été imaginée comme appartenant au récit. Est-ce vraiment, pour suivre le raisonnement de Gracq d'alors, parce que le projet a été « jalonné d'impasses inattendues, tout gauchi par l'influx de champs magnétiques à mesure déchargés », d'« incidents de route<sup>11</sup> »? L'écrivain confessa pourtant quelques années plus tard qu'il ne s'agissait pas tout à fait d'une bifurcation au sens strict du terme. Lorsqu'il revient sur ce changement de direction, il utilise explicitement le mot d'« amputation<sup>12</sup> ». Le choix d'une autre fin pour *Le Rivage des Syrtes* – qui elle, termine le récit sur le seuil de la guerre, l'anticipant plutôt que la montrant – est donc délibéré; et ce choix a été fait, aux dires de Gracq lorsqu'il cite Valéry, parce que cette fin réussissait à « dire mieux » que l'autre précédemment envisagée :

Peut-être la conversation avec Daniello, au dernier chapitre, a-t-elle pris d'une réplique à l'autre une ampleur inattendue et a-t-elle imposé après elle le point final? Je ne saurais dire. Le sentiment de *trouver*, quand on écrit, se montre assez fort pour rejeter le « non-choisi », un moment envisagé, au néant. Et je rappellerai ici encore une fois le mot juste de Valéry : « L'art commence quand on sacrifie la fidélité à

<sup>9</sup> Julien Gracq, « Entretiens avec Jean Roudault. 1981. L'écrivain au travail », *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, p. 49.

<sup>10</sup> Julien Gracq, *Lettrines, Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995 [1967], p. 152.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> Julien Gracq, « Entretien avec Bernhild Boie, 2001 », *Entretiens, op. cit.*, p. 299.

l'efficacité ». Bien écrire n'est pas dire exactement ce qu'on voulait dire, c'est dire *mieux* que ce qu'on voulait dire, en utilisant la langue comme un tremplin<sup>13</sup>.

En quoi pour Julien Gracq, pourrions-nous nous demander, le seuil de la guerre pouvait-il devenir préférable comme fin que la bataille navale pressentie au départ – considérant que cette bataille navale aurait représenté, elle, une rencontre véritable avec l'altérité, une rencontre avec cette altérité du Farghestan que toute la narration du *Rivage des Syrtes* s'évertue à appeler, à désirer à travers des suggestions omniprésentes? En quoi cette « non-fin » (au sens où elle s'arrête – explicitement pourrions-nous affirmer avec la dernière phrase d'Aldo – avant la levée du rideau, avant que le « décor » ne soit « planté ») représentait-elle le choix « efficace », le « dire *mieux* » de ce roman qui, au final, se trouve « amputé » de la conclusion initialement imaginée par Gracq? Ce sont les interrogations qui, à l'origine, ont – un peu candidement sans doute – motivé nos recherches. Car si les critiques ont mis en lumière une certaine structure, une certaine mécanique narrative, rarement à notre connaissance se sont-ils risqués à des hypothèses qui parviendraient à les expliquer de manière satisfaisante. Y aurait-il un moteur sous-tendant l'absence d'apex – et de résolution subséquente – dans les écrits narratifs de Julien Gracq? Pourquoi ses fictions nous laissent-elles toujours avec cette impression – qu'elle soit perçue comme une déception ou un manque n'a pas ici réellement d'importance – qu'elles représentent des introductions à des événements qui ne seront pas représentés, des préludes à des événements entraperçus, mais des préludes à des événements qui restent et resteront un angle mort de la narration? D'affirmer que la littérature de Julien Gracq est une littérature de désir, une littérature d'attente, une littérature du dilatoire a tellement été ressassé que c'est sans aucun doute devenu le plus grand des clichés gracquiens, s'il en est : nous cherchions humblement, avec cette analyse, à proposer une réflexion qui irait un peu plus loin que l'exposition plate de ce que, de toute façon, tout le monde sait déjà – mais qu'on s'évertue pourtant à répéter comme s'il s'agissait du sésame par excellence de l'œuvre, de son incontournable « clé ».

Il est important de souligner ici combien *Le Rivage des Syrtes* place la transgression au cœur de son intrigue. C'est effectivement en traversant une frontière interdite, cette « ligne continue d'un rouge vif », cette « frontière d'alarme », qu'Aldo, le personnage narrateur du

---

<sup>13</sup> *Idem.*

roman, réactive la guerre. Autour de cette transgression s'inscrira, en filigrane, tout le paradoxe de l'écriture gracquienne. Car si l'entière du récit pointe vers la violation de l'interdit, si elle l'appelle de toutes ses forces – l'obsession du Farghestan est explicitement qualifiée de « vice » d'Aldo, elle est sa « lubie » – si elle représente en vérité le point focal du *Rivage des Syrtes*, il ne faut pas oublier que c'est cette même transgression qui signe la fin de l'histoire : jamais nous n'aurons accès en tant que lecteur, nous l'avons vu, au spectacle de la reprise des hostilités entre Orsenna et le Farghestan; le Farghestan, du début à la fin de la narration, restera aux marges de ce qui sera raconté. La transgression semble ici coïncider avec l'impossibilité d'une résolution : une fois la limite traversée, il faut en effet croire qu'il n'est point de salut possible chez Julien Gracq. Le désir de transgresser peut bien être le moteur du récit, il peut bien représenter ce qui l'anime et lui permet même d'exister, cela n'empêche pas la transgression de constituer, tout à la fois, l'impossibilité même de continuer à raconter. Une fois effectuée la désobéissance, l'inobservation aux règles dans *Le Rivage des Syrtes*, il n'y a plus de récit possible; il n'existe donc jamais, dans les textes narratifs de l'écrivain français, d'après transgression. C'est un peu comme si, une fois son désir satisfait, la narration chez Gracq finissait par *tourner à vide*. Et c'est de ce côté, nous semble-t-il, qu'il faut chercher la raison pour laquelle ses fictions se construisent comme des préludes à des événements annoncés qui n'existeront pas dans le cadre de ce qui est raconté.

Or, que cette mécanique de non-dévoilement, de non-résolution, fonctionne systématiquement sur la dialectique d'une transgression à la fois motrice et frein de la fiction n'est pas un fait anodin lorsqu'on se penche sur deux textes – l'un critique et l'autre « autobiographique » (chez cet écrivain toujours d'une grande pudeur, cette expression exige qu'on l'emploie avec précaution) – que l'auteur a écrits, « Lautréamont toujours » (1961) et *La Forme d'une ville* (1985). Ceux-ci, à travers l'expérience du passage par une éducation particulière, celle de l'internat, déploient en effet tous deux une certaine façon de concevoir la transgression. Dans « Lautréamont toujours » premièrement, Julien Gracq soulève l'existence d'une dynamique singulière, de marques spécifiques, de traces qu'aurait laissées le passage par l'internat sur toute une génération d'écrivains. Effectivement, pour le romancier, tant l'essor des romans de l'enfance ou de l'adolescence que l'émergence d'esprits de révolte à une certaine période donnée ne peuvent pas être considérés comme le fruit du hasard.

Rimbaud, Lautréamont et Jarry, notamment, ne constitueraient en effet rien de moins que les produits d'une éducation militarisée dispensée par les internats au 19<sup>e</sup> siècle :

Sous la forme d'un paradis dont on s'emploie à nous souligner qu'il est de toute façon perdu, [le « roman de l'enfance » ou de l'adolescence] est l'antidote dérisoire, mais dont le besoin se fait cruellement sentir, d'une éducation rationnelle qui tend à faire de l'individu un être à jamais déchiré, irréconcilié, privé de *porte de sortie*, honteux pour toujours de l'esprit devant la raison. On se prend à considérer sous cet angle l'éclosion étonnamment accélérée de certains esprits de révolte parmi les plus intrépides (Rimbaud, Lautréamont, Jarry). Cette précocité qui leur est commune à l'âge où l'on quitte à peine les bancs du lycée n'est pas un pur effet du hasard : la société fixe elle-même à vingt ans, par ses méthodes de claustration absurdes, le moment de parler pour ceux qui ont survécu au dressage – de porter témoignage dans un cri avant qu'il ne soit trop tard<sup>14</sup>.

Le « dressage » de l'internat, cette expérience traumatisante à laquelle on « survit », déterminerait donc selon Gracq certaines thématiques, certains genres propres. Mais pas seulement cela. Si l'on suit son raisonnement, le passage par la claustration et la dureté de l'école des internes pourrait également se trouver à l'origine d'une *voix* singulière : chez Lautréamont par exemple, c'est son expérience de l'internat qui expliquerait « l'humour congénital », ou encore « la manière ambiguë qu'il a de *disloquer* comme aucun autre le lecteur, d'une façon angoissante, entre un rire nerveux des plus gênants et une certaine forme de terreur<sup>15</sup> ».

Ce que Julien Gracq ne mentionne pas dans son texte « Lautréamont toujours », et qui sera fondamental pour notre analyse, c'est que lui-même est passé par l'éducation militarisée de l'internat – et ce, même si son expérience à lui ne date pas du dix-neuvième siècle. Il est important de rappeler ici combien, de son inauguration jusqu'à son fonctionnement dans la première partie du vingtième siècle – l'époque où Julien Gracq le fréquente à son tour –, la comparaison entre l'internat et la caserne tient toujours<sup>16</sup>; entre l'internat des Rimbaud, Lautréamont et Jarry et celui de Julien Gracq, la ressemblance est grande. Cette dernière est

---

<sup>14</sup> Julien Gracq, *Préférences, Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989 [1961], p. 895.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 897.

<sup>16</sup> Françoise Mayeur, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation III. 1789-1930*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2004, p. 536.

même à l'origine d'un anachronisme de l'internat que relève Gracq dans un deuxième texte autobiographique, *La Forme d'une ville* :

Avec le recul d'un demi-siècle, je suis étonné de tout ce que l'institution [...] avait conservé de napoléonien, de tout ce qu'elle présentait d'agressivité, de diamétralement opposé au rêve de la *société conviviale* qui ensorcelle notre temps. Ordre, uniformité, hiérarchie, discipline, restaient les maîtres mots. C'était une institution rude, aux angles vifs et coupants, où tout mouvement spontané avait chance d'être meurtrissure, où presque toutes les situations étaient d'inconfort, depuis le dortoir glacé jusqu'au linge parcimonieux et au poisson ammoniacal, depuis la bise des corridors jusqu'à l'huile de foie de morue apéritive [...]. Elle imposait le sentiment d'une absence de recours, d'une distance entre le bas et le haut presque infranchissable [...]. J'ai parlé, dans d'autres pages, à propos de Lautréamont, des pulsions anarchiques, brisantes, que cette contrainte engendrait par saccades. Mais l'administration ne se laissait pas gagner à la main : je me souviens qu'à la suite de *chahuts* qui passaient la mesure, une trentaine d'élèves furent rendus d'un coup à leurs familles, aussi désinvoltement que des diplomates soviétiques<sup>17</sup>.

Quand l'écrivain traitait des particularités de l'écriture, des particularités de la *voix* de certains écrivains de prédilection, n'était-il pas un peu aussi en train de parler des siennes propres? Entré en 1921 au lycée Clemenceau à Nantes, Gracq vit le régime de l'internat jusqu'en 1935 (après Clemenceau à Henri-IV, puis à l'École normale supérieure et à Saint-Maixent<sup>18</sup>) : il marque, de son propre aveu, l'une des principales cassures de sa vie<sup>19</sup>; « [t]out lui pèse, lui semble odieux : l'éloignement de la maison familiale, l'anonymat grisâtre des lieux, la promiscuité continue, la nourriture médiocre, la claustration, le caporalisme disciplinaire, la complète monotonie répétitive des journées<sup>20</sup> ». Ces doléances sont extrêmement similaires aux témoignages d'internes et aux observations des plus fervents critiques de l'internat, qui se sont déployés sur toute la période de leur fonctionnement pendant plus d'un siècle – témoignages et observations qui exposent la singulière proximité existant entre ce type de scolarité et un militarisme certain (notamment la rudesse

<sup>17</sup> Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1995 [1985], p. 773.

<sup>18</sup> Julien Gracq, « Chronologie », *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989, p. LXIII.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

de la vie de pensionnaire, la « promiscuité imposée<sup>21</sup> », « l'inconfort, l'exiguïté des locaux et leur relatif surpeuplement<sup>22</sup> », la « mortification » propre à la vie monastique imposant au corps, à tout moment, une discipline particulièrement contraignante<sup>23</sup>). Le pensionnaire Maxime Du Camp, face à ce rigoureux régime de vie, explique avoir eu à se forger pendant ses années d'internat ce qu'il appelle « une âme d'insurgé<sup>24</sup> » – et cette opération n'est pas non plus sans rappeler les termes qu'utilise Julien Gracq, jeune interne, pour exprimer l'expérience qu'il a vécue à la lecture du roman *Le Rouge et le Noir* :

Chaque soir, en rouvrant la couverture verte, je m'établissais dans une paisible, une tranquille insurrection intellectuelle et affective contre tout ce qui s'était donné à moi pour recommandé, et que je n'avais fait nulle difficulté d'accepter comme tel. Je le lisais contre tout ce qui m'entourait, contre tout ce qu'on m'inculquait, tout comme Julien Sorel avait lu le *Mémorial* contre la société et contre le credo de Verrières<sup>25</sup>.

La lecture comme forme d'« insurrection », donc. Qu'en est-il à présent de l'écriture ? Dans *La Forme d'une ville*, un commentaire sur la fonction de l'imagination est associé de manière explicite au processus de mise en fiction. Enfant, coincé derrière les murs du lycée, c'est véritablement grâce à l'imagination que le jeune interne Gracq (re)crée la ville de Nantes :

Le régime de l'internat, dans les années vingt de ce siècle, était strict. Aucune sortie, en dehors des vacances, que celles du dimanche; encore fallait-il qu'un *correspondant* vînt prendre livraison de nous en personne au parloir, et, en principe, nous y ramener le soir. Je ne sortais qu'une fois par quinzaine; le reste du temps, je n'apercevais de la ville que la cime des magnolias du Jardin des plantes, par-dessus le mur de la cour, et la brève échappée sur la façade du musée que nous dévoilait le portail des externes, quand on l'ouvrait pour leur entrée, à huit heures moins cinq et à deux heures moins cinq. Mais cette réclusion si stricte était à sens unique. Deux fois par jour, comme la marée, avec le flot des externes, la rumeur de Nantes parvenait jusqu'à nous, tantôt filtrée, tantôt orchestrée. Je vivais au cœur d'une ville presque davantage imaginée que connue, où je possédais quelques repères solides, où certains itinéraires m'étaient familiers, mais dont la substance, l'odeur même, gardait quelque chose d'exotique : une ville où toutes les perspectives donnaient

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 537.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 538.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 539.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 537.

<sup>25</sup> Julien Gracq, *Lettrines 2, Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995 [1974], p. 326.

d'elles-mêmes sur des lointains mal définis, non explorés, un canevas sans rigidité, perméable plus qu'un autre à la fiction. Chacun des rhumbs qui étoilaient cette rose des vents fleurissait naturellement, indéfiniment, pour l'imagination<sup>26</sup>.

Si Julien Gracq se croyait en mesure de noter l'influence de ce qu'il appelait la « vie prisonnière et secrète » des internes, « cette franc-maçonnerie collégiale de l'enfance et de l'adolescence<sup>27</sup> », nous remarquons qu'il n'est pas resté complètement silencieux à propos du poids de cette expérience sur sa propre écriture. Non seulement c'est la réclusion de l'internat qui devient dans *La Forme d'une ville* l'une des prémisses à un récit autobiographique où Gracq raconte la ville de Nantes, qui pour lui reste cette « ville presque davantage imaginée que connue » ; c'est la claustration elle-même qui permet la construction d'un « canevas sans rigidité, perméable plus qu'un autre à la fiction ». Être enfermé, nous dit Gracq, ne pas pouvoir voir de l'autre côté des murs, nous oblige à imaginer ce qui se cache derrière, nous force, ultimement, à (se) raconter des histoires – et c'est là la seule transgression envisageable.

Mais la transgression à travers la fiction manifeste une contradiction inhérente et indépassable : après tout, malgré tout le désir de sédition, voire de révolte qui anime certaines des fictions de Julien Gracq, l'imagination, la mise en récit, l'écriture dépendent au final des murs contre lesquels elles s'érigent. C'est de cette idée, en fait, que vient le titre de notre mémoire. *Écrire contre les murs*. L'expression est à double sens. *Contre* peut ici exprimer une opposition, dénoter une relation d'hostilité, une relation de lutte dirigée envers les murs : ce qui est bel et bien le cas dans *Le Rivage des Syrtes*, comme nous le verrons, avec cette obsession omniprésente de la transgression qui caractérise le roman. Mais *contre*, dans *Écrire contre les murs*, peut carrément signifier autre chose – l'expression peut en effet faire référence au support, à la surface nécessaire à l'écriture. Dans ces deux façons de l'entendre, même si normalement elles devraient être compétitives, nous pouvons affirmer que la fiction gracquienne s'écrit *contre* les murs.

C'est d'ailleurs à l'illustration de quelques-unes des caractéristiques propres à ce paradoxe que s'affaira notre mémoire. Car il faut bien comprendre que cette dialectique

---

<sup>26</sup> Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, op. cit., p. 772-773.

<sup>27</sup> Julien Gracq, *Préférences*, op. cit., p. 896.



caractéristique des écrits narratifs n'est pas qu'à l'origine des intrigues se construisant comme des préludes sans réelle résolution : on se trouve véritablement, avec l'œuvre fictionnelle de Julien Gracq, devant le déploiement d'une riche et complexe *poétique de l'internat*, dont les implications et ramifications étonnent par leur extrême cohérence. Et toujours ces caractéristiques forment-elles cette même mise en scène de la transgression – à la fois possibilité et impossibilité du simple acte de raconter, à la fois moteur et frein de la voix narrative.

Si cette poétique de l'internat se trouve un peu partout dans la fiction de Gracq, pourquoi alors avoir choisi spécifiquement *Le Rivage des Syrtes* dans le cadre de notre analyse? Les *Château d'Argol*, *Beau Ténébreux*, *Roi Pêcheur*, *Balcon en forêt* et toutes les nouvelles de *La Presqu'île* auraient effectivement tout aussi bien pu exposer certaines modalités de la poétique que nous relevons dans la fiction gracquienne. Cependant, notre analyse cible *Le Rivage des Syrtes* avec une intention bien précise. Même s'il est possible de relever les traces d'une *mécanique générale* de l'œuvre, même si des similitudes et des échos significatifs s'inscrivent ici et là dans les écrits narratifs de l'écrivain, laissant croire à l'existence d'un sillon cohérent et prometteur, les fictions de Gracq laissent vibrer, chacune à leur manière, une *voix* dont les accents, les inflexions et les tonalités varient. Une même poétique de l'internat, peut-être; mais autant de manières de l'opérer qu'il existe de fictions différentes. Nous reprenons ici, de façon un peu détournée, une réflexion de Julien Gracq qui montre son opposition catégorique au pouvoir unificateur de la signature, du *nom d'auteur*<sup>28</sup> :

Tout livre en effet se nourrit, comme on sait, non seulement des matériaux que lui fournit la vie, mais aussi et peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé. Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie individuelle délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme, et finalement restitue sous une forme inédite non pas le monde brut, mais plutôt l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui<sup>29</sup>.

En nous penchant exclusivement sur la façon dont se déploie cette poétique de l'internat dans *Le Rivage des Syrtes*, c'est sur l'« apport de bactéries particulières », sur la « chimie

<sup>28</sup> Michel Jarrety, « Écriture, lecture, signature » dans *Julien Gracq 2. Un écrivain moderne*, Paris, Lettres modernes, 1994, p. 41.

<sup>29</sup> Julien Gracq, *Préférences*, *op. cit.*, p. 864-865.

individuelle délicate » d'une fiction singulière que nous avons souhaité nous concentrer. Cet apport, cette chimie trouve peut-être de nombreux reflets dans une multitude d'œuvres de fiction de Julien Gracq – comme nous tenterons de l'exposer brièvement en conclusion<sup>30</sup>. Cependant, s'il existe des similitudes, souvent même troublantes, jamais il n'y a complète identité : les « formes », les « concentrations » et les « agencements » chimiques diffèrent fondamentalement d'un texte à l'autre. *Le Rivage des Syrtes*, œuvre la plus connue de l'écrivain, constitue donc en quelque sorte l'ouverture à une étude qui pourrait facilement être élargie à l'ensemble des écrits narratifs gracquiens.

Chacun des chapitres de ce mémoire se penche sur un aspect particulier qui participe à la création de la poétique de l'internat. Entre ordre et désordre, entre discipline et transgression, entre désir individuel et normes collectives : ces caractéristiques qui viennent étayer notre hypothèse jouent toutes sur deux plans contradictoires. Elles convergent toutes vers cette conclusion que, chez Gracq, la sédition et la révolte peuvent bien être la raison d'être d'un récit, son obsession et son moteur, il n'existe pas pour l'écrivain de murs qui soient franchissables. Toutes les tentatives de transgression, nous le verrons, finissent par avorter. Ce qui sort victorieux dans *Le Rivage des Syrtes*, c'est le conservatisme initial que la narration aura tenté, par des moyens variés, d'abattre.

Dans le premier chapitre, nous nous intéressons à la notion de *visibilité*. Car c'est celle-ci, en fait, qui force l'imagination en étant contrainte par les murs de l'internat : « je n'apercevais de la ville », nous dit Gracq dans *La Forme d'une ville*, « que la cime des magnolias du Jardin des plantes, par-dessus le mur de la cour, et la brève échappée sur la façade du musée que nous dévoilait le portail des externes, quand on l'ouvrait pour leur entrée ». *Le Rivage des Syrtes*, avec son côté nocturne et secret, place l'exercice du voir au cœur des préoccupations du narrateur. Aldo, l'« Observateur » de la Seigneurie, se trouve tiraillé entre deux façons antagonistes d'exercer sa vision : d'un côté, celle liée à l'ordre, à la discipline et à la surveillance; de l'autre, celle liée au désordre, au fantasme du Farghestan et à la sédition. D'un côté, pour reprendre une typologie déjà utilisée par Gracq dans ses *Lettrines*, les « myopes », ceux qui concentrent leur regard sur la Seigneurie et refusent

---

<sup>30</sup> cf. « Conclusion », p. 104-105.

l'existence d'un ailleurs; de l'autre, les « presbytes », pour qui n'existe d'intéressant que les contrées inconnues qui se dérobent à la vue. Nous verrons notamment dans ce premier chapitre combien cette compétition entre « troubles de vision » finit par faire un vainqueur, le camp des « myopes » : le Farghestan – ce qui existe de l'autre côté des murs, de l'autre côté du rideau – restera, tout au long du récit, un fantasme échappant au cadre de la représentation dans la fiction.

Dans le second chapitre, il sera question d'écriture. Même si le credo du 19<sup>e</sup> siècle sur la séquence scolarisation-alphabétisation, à l'aune de l'histoire qui a suivi, apparaît de plus en plus douteux si l'on en abstrait les autres conditions de la vie sociale<sup>31</sup>, il n'en reste pas moins que l'école reste l'endroit privilégié où l'on intègre les techniques propres aux cultures de l'écrit : la lecture, l'écriture et le calcul. Et cela semble avoir façonné la manière dont se construit la poétique de l'internat du *Rivage des Syrtes* : tous les maniants de l'écriture y apparaissent comme des figures d'autorité. Marino et Belsenza, notamment, sont associés à de multiples reprises aux exercices du calcul et de l'écriture – aux exercices de la littérature. Tenants de l'ordre social et de la tradition, leur dominance sera de plus en plus méprisée et remise en question à mesure que se rapprochera la transgression d'Aldo. Le récit met en scène un fantasme de l'oralité représentée par l'instable nation du Farghestan, fantasme qui s'inscrit en faux contre la rigidité et le conservatisme d'une république où tout est inscrit sur le papier. Mais nous constaterons combien cette révolte contre la plume et ceux qui la maîtrisent, dans *Le Rivage des Syrtes*, se trouve au final renversée : chez Julien Gracq, le primat est ultimement celui du papier – qui enregistre tout, qui instruit et décide de tout. L'interne, pour exprimer l'objet de sa révolte, n'aura d'autre choix – paradoxalement – que d'utiliser ce qu'il souhaite mettre à bas : l'écriture.

Finalement, c'est sur l'initiation du jeune homme que se concentrera le troisième chapitre de notre mémoire. La « prise de commandement » d'Aldo, ses nouvelles fonctions d'espionnage pour la Seigneurie constituent explicitement un « cérémonial [...] soigneusement conservé [qui continue] à marquer cette espèce de prise de toge virile », rite délégué aux « fils de famille » (RS, p. 557) : notre analyse visera à voir de quelle manière ce

---

<sup>31</sup> François Furet et Jacques Ozouf, *Lire et écrire. L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1977, p. 11.

rite d'initiation est mis en scène dans *Le Rivage des Syrtes*. Cette épreuve est sans conteste un acte d'institution, au sens que lui donne Bourdieu<sup>32</sup>. Sa « fonction sociale » correspond véritablement à une « consécration », à une séparation des sexes, à une séparation des classes (le rite ne s'adresse qu'aux membres de l'aristocratie d'Orsenna) et à une légitimation de l'institution. Cependant, l'initiation sera dévoyée et ne se déroulera pas du tout comme prévue. Les hommes, décrépits personnages à l'image d'Orsenna, peinent à transmettre leur idée de l'ordre et de l'équilibre à Aldo; les femmes, viriles, le détournent de ses objectifs initiaux en lui proposant de prendre son initiation à rebours, faisant passer son désir individuel avant la protection du social. Mais la guerre qui suit laisse le lecteur sur une conclusion ambiguë. Cette guerre, après tout, ne sera vraisemblablement pas celle des femmes, et le rite d'initiation militaire aura bel et bien lieu.

« Il y a longtemps que Périclès bâtit le mur en paroles; mais en fait l'ouvrage n'avance pas<sup>33</sup> ». Dans ce passage des fragments qui nous sont restés de lui, le poète comique grec Cratinos se moque de l'homme d'État athénien Périclès en lui assénant une sévère critique. Les mots, affirme-t-il, ne réussiront jamais à construire des murs. Notre mémoire, *Écrire contre les murs. Poétique de l'internat dans Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq*, cherchera à prendre le contre-pied, en tout et pour tout, de cette citation de Cratinos. Il ne s'érige point de murs plus solides, dans les écrits narratifs de Gracq, que ceux qui se dressent devant l'impossible révolte de l'ex-interne cherchant à « porter témoignage dans un cri avant qu'il ne soit trop tard<sup>34</sup> ».

---

<sup>32</sup> Pierre Bourdieu, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 43, n° 1, 1982, p. 58-63, en ligne, <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_1982\\_num\\_43\\_1\\_2159](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1982_num_43_1_2159)>.

<sup>33</sup> Cratinos, *Fragmenta comicorum graecorum*, p. 300 ; cité dans Jacques-François Denis, *La comédie grecque, Volume 1*, Paris, Hachette, 1886, p. 153.

<sup>34</sup> Julien Gracq, *Préférences*, op. cit., p. 895.

## CHAPITRE I

### CE QUI RÉSISTE À LA VUE UNE VISION SÉDITIEUSE CONTRE LE REGARD DISCIPLINAIRE

Qu'y a-t-il de l'autre côté des murs? Derrière ces barrières que nous ne pouvons pas franchir, quels sont les mondes qui existent, vivent, respirent à l'abri de notre regard? Ce sont ces questions – mais surtout l'impossibilité d'y répondre – qui motivent l'écriture d'un passage de *La Forme d'une ville*, récit autobiographique de Julien Gracq publié en 1985, sur les pouvoirs créateurs de l'imagination et de la mise en fiction :

Je ne sortais qu'une fois par quinzaine; le reste du temps, je n'apercevais de la ville que la cime des magnolias du Jardin des plantes, par-dessus le mur de la cour, et la brève échappée sur la façade du musée que nous dévoilait le portail des externes, quand on l'ouvrait pour leur entrée, à huit heures moins cinq et à deux heures moins cinq. Mais cette réclusion si stricte était à sens unique. Deux fois par jour, comme la marée, avec le flot des externes, la rumeur de Nantes parvenait jusqu'à nous, tantôt filtrée, tantôt orchestrée. Je vivais au cœur d'une ville presque davantage imaginée que connue, où je possédais quelques repères solides, où certains itinéraires m'étaient familiers, mais dont la substance, l'odeur même, gardait quelque chose d'exotique : une ville où toutes les perspectives donnaient d'elles-mêmes sur des lointains mal définis, non explorés, un canevas sans rigidité, perméable plus qu'un autre à la fiction. Chacun des rhumbs qui étoilaient cette rose des vents fleurissait naturellement, indéfiniment, pour l'imagination<sup>35</sup> (nous soulignons).

La poétique de l'internat<sup>36</sup>, telle qu'elle se déploie dans l'œuvre de l'écrivain Julien Gracq, est d'abord affaire de visibilité. Ses narrateurs cherchent à voir, contre une autorité qui l'empêche, ce que cache la pierre des murs (réelle ou métaphorique). Dans *La Forme d'une ville*, Gracq dit avoir des « repères solides », certains itinéraires familiers peut-être; quelques éléments *visibles* lui permettent sans doute d'appréhender une partie de sa configuration –

---

<sup>35</sup> Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, *op.cit.*, p. 772-773.

<sup>36</sup> En guise de rappel, ce que nous entendons par poétique de l'internat telle qu'elle se manifeste dans les récits gracquiens consiste en ce que l'écriture, tiraillée par un désir de transgression, se trouve systématiquement contrainte, empêchée; il existe en son sein un paradoxe, une contradiction inhérente faisant en sorte que la fiction, portée par un désir de transgression, n'arrive à fonctionner que tant qu'il ne transgresse pas. Pour une explication plus exhaustive, cf. « Introduction », p. 5-9.

notamment « la cime des magnolias du Jardin des plantes, par-dessus le mur de la cour, et la brève échappée sur la façade du musée que nous dévoilait le portail des externes ». Cependant, Nantes, dans le récit, se dérobe toujours, ultimement, à la vue – toutes les perspectives, toutes les possibilités de poser son regard donnent, écrit l’auteur, sur des « lointains mal définis, non explorés ». C’est précisément de cette vision impossible sur l’extérieur que naît la possibilité de la fiction, nous dit Julien Gracq dans son texte autobiographique.

Comment cet aspect de la visibilité lié à la poétique de l’internat se déploie-t-il dans l’œuvre narrative? À partir de son roman *Le Rivage des Syrtes*, il nous sera d’abord possible de déterminer son importance et de constater combien la vision a un potentiel, combien elle est agissante – et non passive, contemplative – chez Julien Gracq. Celle-ci participe, nous le verrons, d’une lutte de pouvoirs : l’enjeu est de réussir à imposer sa façon singulière de voir le monde. *Le Rivage des Syrtes*, opaque, nocturne, embrouillée, place en opposition deux manières antagonistes de voir et de percer l’obscurité : il y a d’abord le regard disciplinaire qui, comme à l’internat, pose son regard sur l’intérieur, surveille et contrôle pour maintenir l’ordre; et puis il y a le regard séditieux qui, comme le jeune interne Gracq mis en scène dans *La Forme d’une ville*, est dirigé vers l’extérieur, cherche plutôt à travers son désir à créer « un canevas sans rigidité, perméable plus qu’un autre à la fiction » dans un but avoué de sauter les murs – ou les frontières interdites, dans le cas spécifique du *Rivage des Syrtes*.

#### *De l’enjeu de la visibilité dans Le Rivage des Syrtes*

Deux nations divisées par une mer infréquentée qui par paresse laissent une guerre s’assoupir d’elle-même, ne souhaitant pas la régler de crainte qu’elle ne finisse par se réveiller : c’est dans ce cadre aux allures fantasmagoriques que s’inscrit *Le Rivage des Syrtes*. Le récit, narré par le personnage d’Aldo qui appartient « à l’une des plus vieilles familles d’Orsenna » (RS, p. 555), s’articule autour du mûrissement et de la renaissance de ce conflit si longtemps endormi. Bien que de manière singulièrement discrète, le roman constitue en

réalité une analepse<sup>37</sup> : lorsqu'Aldo raconte, la guerre est bel et bien perdue pour Orsenna. La composition du récit est produite sur le « rougeoiement de [l]a patrie détruite » (RS, p. 729) et ce, même si cette destruction et cet aboutissement se trouvent amputés du récit<sup>38</sup>. Pourquoi ne raconter qu'un prélude, qu'une introduction à l'anéantissement d'Orsenna, et cesser la narration juste au moment où l'on apprend « pour quoi désormais le décor était planté » (RS, p. 839)? Si dans les circonstances « [l']intrigue ne compte guère<sup>39</sup> », le fait d'exposer son histoire, de l'aveu du narrateur, s'explique notamment par une espèce de quête : celle d'une « justification que tout [lui] refuse », d'un « prétexte à ennoblir un malheur exemplaire » (RS, p. 729). Aldo connaissant les tenants et aboutissants du récit qu'il est en train de raconter, sa poursuite comme narrateur a deux pendants : individuel (il cherche à mieux comprendre, la récitation de la mésaventure s'emploie à saisir l'événement sous une perspective différente) et collectif (le récit représente une espèce de tentative désespérée d'absolution auprès de sa communauté). Dans les deux cas, les « confessions » visent à faire *voir*, visent à faire *advenir* ce qui jusqu'alors était parvenu à échapper au regard, à *dévoiler* un mystère « en soulevant pour un moment le voile de cauchemar » (RS, p. 729), à exposer les « Signes » (RS, p. 708) de manière à pouvoir les déchiffrer, à *révéler* le « Sens » (RS, p. 711) du malheur arrivé. La recherche du héros (ou peut-être devrait-on dire, de manière plus juste dans le cas du *Rivage des Syrtes*, la recherche de l'anti-héros<sup>40</sup>) en est une qui passe nécessairement par le sens de la vue, de même que par les opérations qui en découlent directement : l'observation, la lecture, le décryptage des mystérieux présages et symboles qui jonchent la lente et graduelle reprise du conflit entre deux nations ennemies.

Ce caractère fondamental du regard et de la vision dans la quête du narrateur, son rôle de moteur pour *Le Rivage des Syrtes*, sont d'ailleurs annoncés dès l'incipit : c'est comme « Observateur auprès des Forces Légères » (RS, p. 604) qu'Aldo est envoyé sur le front des

---

<sup>37</sup> La narration s'ouvre et se clôt sans faire la moindre référence au caractère enchâssé du récit : seules quelques indications et réflexions du narrateur, circonscrites, nous permettent de constater qu'il représente bel et bien l'écriture d'un événement passé (RS, pp. 581, 648, 696 et 729, par exemple).

<sup>38</sup> Elisabeth Cardonne-Arlyck, *Désir, figure, fiction. Le « domaine des marges » de Julien Gracq*, op. cit., p. 11.

<sup>39</sup> Philippe Le Guillou, *Julien Gracq. Fragments d'un visage scriptural*, op. cit., p. 69-70.

<sup>40</sup> cf. « Chapitre 3 : L'ambivalence du devenir homme. Une initiation entre ordre et désir », p. 75-99.

Syrtes. Relevant directement du Conseil de Surveillance d'Orsenna, on dit des fonctions d'Aldo qu'elles « touchent de fort près aux pratiques de l'espionnage » (RS, p. 557); et qu'ainsi, en acceptant sa charge, le narrateur consent à devenir les « yeux » de la Seigneurie (RS, p. 557). Ce dernier, à son arrivée à l'Amirauté, adopte par conséquent une position permanente de guet, où sa vigilance et son regard sont constamment sollicités. Et cette posture singulière de l'énonciateur, de l'Observateur à qui échoit le travail « d'étouffer dans l'œuf toute tentative de conspiration armée » (RS, p. 557), n'est certainement pas sans conséquences sur certaines spécificités de son langage (*Le Rivage des Syrtes* s'écrit à la première personne) :

L'importance majeure du champ sémantique du regard et de la vision, aussi bien au sens figuré qu'au sens propre, dans l'œuvre romanesque de J. Gracq et dans *Le Rivage des Syrtes* en particulier, peut se vérifier statistiquement. [...] [S]i l'on examine des mots proches de *regard*, *regarder*, comme *observer* et sa famille, ou le *guet* et sa famille, la surabondance de ces mots dans *Le Rivage des Syrtes* devient éclatante. Sans vouloir attacher trop d'importance à ces considérations statistiques, qui ne tiennent aucun compte des divers sens et emplois des mots et qui ne peuvent donc fournir que des indications partielles, purement quantitatives, on peut en déduire au moins une preuve objective de l'importance des mots *regard(s)*, *regarder*, *œil* chez Gracq, et en particulier de la fréquence anormalement élevée dans *Le Rivage des Syrtes* des mots liés au champ sémantique en cause dans notre analyse<sup>41</sup>.

Pour Annie-Claude Dobbs, « [c]hez Gracq, [...] la connaissance commence toujours par être visuelle<sup>42</sup> ». Pour Gérard Cogez, « Gracq [...] semble avoir fait de l'œil le seul organe de communication vraie<sup>43</sup> ». Pour Maël Renouard, « [l]e regard attend, l'attente met le regard en œuvre, et c'est pourquoi l'attente qui est le sujet même des récits de Gracq ne se sépare pas d'une allégeance constante aux puissances de l'œil<sup>44</sup> ». Le regard, la visibilité, la vision dans les récits de Julien Gracq – et dans celui qui nous intéresse particulièrement ici, *Le Rivage*

<sup>41</sup> Yves Bridel, « Le regard dans “*Le Rivage des Syrtes*” », *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers*, Angers, Presses de l'Université, 1981, p. 356-357.

<sup>42</sup> Annie-Claude Dobbs, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1972, p. 67.

<sup>43</sup> Gérard Cogez, *Julien Gracq. Le Rivage des Syrtes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1995, p. 58.

<sup>44</sup> Maël Renouard, *L'œil et l'attente. Sur Julien Gracq*, Seyssel, Comp'Act, coll. « La Bibliothèque volante », 2003, p. 12.



*des Syrtes* – sont omniprésents, ce qui problématise *de facto* la fonction qu’ils jouent dans l’œuvre. En effet, que signifie cette importance si marquée du sens de la vue dans la narration d’Aldo? En quoi consistent exactement ces gestes de regarder, d’observer, de surveiller dans *Le Rivage des Syrtes*? Il faut remarquer que dès les premières lignes, la vue se trouve étampée par le sceau du pouvoir de la république d’Orsenna : l’élément déclencheur, la nomination d’Aldo comme Observateur, associe dès le départ la toute-présence du voir à un enjeu de surveillance, de domination et de contrôle. Des éléments à rapprocher du « caporalisme disciplinaire<sup>45</sup> » tel que vécu par Julien Gracq à l’internat?

Penchons-nous avant tout sur le déploiement dans l’écriture de cette surenchère du champ sémantique associé au regard et à la vision. Comment se manifeste-t-elle? Dans *Le Rivage des Syrtes*, la plus grande partie du récit – et la plupart des scènes les plus importantes du roman – se déroule dans des contextes où voir n’est pas aisé : le côté nocturne et secret du *Rivage des Syrtes*<sup>46</sup>, l’impossibilité de bien distinguer les choses, l’opacité dont l’observation doit s’accommoder sont particulièrement caractéristiques de l’œuvre. Aldo arrive aux Syrtes de nuit (RS, p. 564), et sa rencontre avec Marino se fait dans une escalade gracquienne type d’obscurcissements, impressionnante dans ses réitérations obsessionnelles : une « brume liquide » accueille cette rencontre déterminante, une « fantasmagorie de brume », un « jour fuligineux » dont le brouillard, la nuit tombée, se « dilu[e] d’encre » (RS, p. 565-568). La Chambre des cartes, ce lieu de fascination obsessionnelle pour le narrateur, est plongée dans une « pénombre, à toute heure du jour, [qui] sembl[e] dissoudre une tristesse stagnante de crépuscule » (RS, p. 576). C’est au travers des « flaques de lune » qu’Aldo aperçoit « l’ombre à peine distincte » d’un bateau ne respectant pas la limite des patrouilles (RS, p. 586), et c’est dans une nuit très noire (RS, p. 600) que le *Redoutable*, flotte officielle des Syrtes, part à sa recherche; de même, « [l]e jour commen[ce] à baisser » (RS, p. 613) quand Aldo tombe par hasard sur un intrus dans les ruines de Sagra. Presque toutes les rencontres décisives se font également de nuit (sauf celles du vieux Carlo et de Danielo), la plus grande part de celles-ci jouant sur l’idée de secret et de révélation qu’amène une dynamique appuyée entre ombre et

<sup>45</sup> Julien Gracq, « Chronologie » dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. LXIII.

<sup>46</sup> Dominique Rabourdin, « Julien Gracq », *Une vie, une œuvre*, Paris, France Culture, épisode du 23 juin 2012, 24:20, [en ligne], <<http://www.franceculture.fr/emission-une-vie-une-oeuvre-julien-gracq-2012-06-23>>, consulté le 26 mai 2015.

lumière : lorsque Vanessa surprend Aldo seul dans la forteresse (RS, p. 619); lorsque le visage de l'agent Belsenza apparaît indistinctement au narrateur dans une soirée à Maremma, jusqu'à ce qu'il se détache brusquement (RS, p. 631); lors du « surgissement », du « jaillissement » de la forteresse rénovée dans « [l]a lumière de la lune » (RS, p. 667); durant la licencieuse cérémonie de Noël dans l'église de Saint-Damase, où même la liturgie se drape d'une opacité impénétrable (RS, p. 706); au moment où le *Redoutable* quitte les Syrtes dans la croisière qui s'achèvera par la transgression fatale d'Aldo (RS, p. 723); alors que Rhages fait sonner trois coups de canon, prélude à l'inéluctable guerre à venir (RS, p. 745); lors de la rencontre de l'Envoyé du Farghestan (RS, p. 752), qui officialisera les hostilités; et finalement, au moment de la mystérieuse mort de Marino au seuil de l'événement qu'il aura tout fait pour écarter (RS, p. 797). Rarement les éléments amenés par l'énonciation apparaissent-ils en pleine lumière, dans leur entièreté, sans équivoque. Dès le premier chapitre, le roman « abonde en notations optiques qui déconcertent et les images se multiplient – lumière ou ombre – difficiles, contradictoires, suspectes<sup>47</sup> ». La vue, le regard, la vision deviennent donc presque systématiquement, dans *Le Rivage des Syrtes*, le fruit d'un travail.

Ce travail nécessaire quand il s'agit de discerner quelque chose dans l'obscurité ambiante du *Rivage des Syrtes*, et ce surtout lorsque l'on se trouve affublé du titre d'« Observateur », impose à l'écriture une certaine posture par rapport au sens de la vue. Il n'est pas tout à fait juste, bien que Gracq ait sans doute souhaité jouer de cette ambiguïté, d'affirmer que « la mission [d'Aldo] se transform[e] en un exil pendant lequel on sent que l'observation [cède] à une fascination contemplative<sup>48</sup> », qu'en d'autres mots le regard actif du personnage d'Aldo finisse peu à peu par devenir un regard passif au fil du récit : le narrateur, au contraire, sans relâche « veille et s'efforce de voir<sup>49</sup> ». Guetter, observer, voire espionner (RS, p. 613-616) sont des activités qui impliquent un travail. Elles supposent une tension maintenue de façon volontaire et prolongée. Même monotones, même dépourvues d'événements et d'allure insignifiante, les journées d'Aldo ne se déroulent pas sans cette

<sup>47</sup> Annie-Claude Dobbs, *op. cit.*, p. 95.

<sup>48</sup> Yves Thomas, « *Le Rivage des Syrtes* : entre liturgie et protocole, la carte du songe », *Lettres romanes*, Louvain, vol. 56, n° 3, 2002, p. 246.

<sup>49</sup> Annie-Claude Dobbs, *op. cit.*, p. 93.

tension incessante : « [q]uand je reviens par la pensée à ces journées si apparemment vides », dit-il alors qu'aucun des événements qui mèneront à la guerre contre le Farghestan n'a encore eu lieu, « c'est en vain que je cherche une trace, une piqure visible de cet aiguillon qui me maintenait si singulièrement alerté » (RS, p. 581). L'observation, contrairement à la contemplation, a aussi cette potentialité d'une conséquence, d'un résultat propre à la tâche qu'elle représente : la surveillance peut mener à l'exposition, au signalement, à la manifestation d'un élément préalablement voilé.

*Le tableau de Piero Aldobrandi et le Tangri : deux cas de figure*

Le sens de la vue, dans *Le Rivage des Syrtes*, s'exerce dans un contexte inconfortable, embarrassé et laborieux – et voir constitue, dans ces circonstances particulières, le fruit d'une action, d'un travail délibéré. L'analyse de deux manifestations emblématiques jouant du mouvement singulier entre ombre et lumière nous permettra à présent de déceler quelques similitudes dans la manière caractéristique dont s'exerce le sens de la vue dans le roman : il opère toujours une sorte d'épiphanie, née d'un effort pour mieux discerner un élément particulier dans l'opacité ambiante. D'abord, l'épisode – que nous citons un peu longuement pour les nécessités de l'argumentation – du soudain avènement du tableau représentant Piero Aldobrandi durant le siège des forteresses farghiennes de Rhages :

« Viens, dit-elle [Vanessa] tout à coup d'une voix contractée, la nuit est froide. »

Je me retournai vers la pièce noire. Le mur en face de moi semblait flotter dans la clarté diffuse de la lagune et, comme par une silhouette qui se détache sur un lointain indéfini, mon attention fut aussitôt vivement attirée par un portrait auquel j'avais tourné le dos à mon entrée dans la chambre, et qui me donnait maintenant l'impression subite, par sa présence presque indiscrete et une sensation inattendue et gênante de proximité, d'être venu soudainement émerger à la faveur de ma distraction sur cette surface lunaire. Bien que le tableau restât très sombre et fût passé d'abord seulement en ombre vague sur le coin très oblique de l'œil, une sensation violente de *jamaïs vu* qui me coula sur les épaules fit que je rallumai les lumières, de la même main brutale dont on démasque un espion derrière une tenture. Et je compris soudain quelle gêne j'avais senti peser sur moi dès mon entrée dans la chambre et tout au long de mon entretien avec Vanessa. Il y avait eu un tiers entre nous. Comme le regard qu'aimante malgré lui par l'échappée d'une fenêtre un lointain de mer ou de pics neigeux, deux yeux grands ouverts apparus sur

le mur nu désancraient la pièce, renversaient sa perspective, en prenaient charge comme un capitaine à son bord. [...]

La chambre s'envolait. Mes yeux se rivaient à ce visage, jailli du collet tranchant de la cuirasse dans une phosphorescence d'hydre neuve et de tête coupée, pareil à l'ostension aveuglante d'un soleil noir. Sa lumière se levait sur un au-delà sans nom de vie lointaine, faisait en moi comme une aube sombre et promise.

« C'est Piero Aldobrandi, prononça comme pour elle-même Vanessa d'une voix haute. Tu ne savais pas qu'il était à Maremma? » (RS, p. 644-647)

En deuxième lieu, pour comparer, l'épisode de l'émergence du Tängri à partir de l'Île de Vezzano :

« Il se fait tard. Viens. Rentrons.

- Non, pas encore. Tu as vu? » me dit-elle en tournant vers moi ses yeux grands ouverts dans le noir.

D'un seul coup, comme une eau lentement saturée, le ciel de jour avait viré au ciel lunaire; l'horizon devenait une muraille laiteuse et opaque qui tournait au violet au-dessus de la mer encore faiblement miroitante. Traversé d'un pressentiment brusque, je reportai alors mes yeux vers le singulier nuage. Et, tout à coup, je vis.

Une montagne sortait de la mer, maintenant distinctement visible sur le fond assombri du ciel. Un cône blanc et neigeux, flottant comme un lever de lune au-dessus d'un léger voile mauve qui le décollait de l'horizon, pareil, dans son isolement et sa pureté de neige, et dans le jaillissement de sa symétrie parfaite, à ces phares diamantés qui se lèvent au seuil des mers glaciales. Son lever d'astre sur l'horizon ne parlait pas de la terre, mais plutôt d'un soleil de minuit, de la révolution d'une orbite calme qui l'eût ramené à l'heure dite des profondeurs lavées à l'affleurement fatidique de la mer. Il était là. Sa lumière froide rayonnait comme une source de silence, comme une virginité déserte et étoilée.

« C'est le Tängri », dit Vanessa sans tourner la tête. (RS, p. 685-686)

Dans leur composition, les deux extraits possèdent entre eux un grand nombre de ressemblances. Ils mettent tout d'abord en scène une façon singulière de voir : dans les deux cas, la vue est le fruit d'une brusque révélation<sup>50</sup>, d'un dévoilement soudain<sup>51</sup>. On retrouve ce

<sup>50</sup> Détail intéressant : le sermon à l'église Saint-Damase commence par une évocation de l'Apocalypse de Saint-Jean (RS, p. 709). Rappelons la signification étymologique d'apocalypse : « révélation ».

<sup>51</sup> Pour ce qui va suivre, les mots de dévoilement et de révélation ont été choisis en fonction de ce qu'ils présument de résistance à l'acte de découvrir : dévoiler, c'est « découvrir en levant, en ôtant un

même environnement du narrateur, que nous avons évoqué précédemment, empêchant d'abord la vue de s'exercer avec facilité : le premier extrait se passe la nuit, dans une « pièce noire » d'où émerge seulement une « lumière faible » (RS, p. 639). Rien n'est totalement éclairé : Vanessa se trouve dans l'ombre (RS, p. 639), les façades de la ville également (RS, p. 644), le tableau de Piero Aldobrandi aussi (RS, p. 644). Dans le second extrait, « il se fait tard », on dit que le « ciel de jour [a] viré au ciel lunaire » et que ce dernier se transforme en « fond assombri », que « l'horizon dev[ient] une muraille laiteuse et opaque ». Dans les deux passages ensuite, la vision advient « soudainement », « d'un seul coup ». Parallèlement, il est intéressant de souligner que c'est le même travail qui s'exerce dans l'écriture. Le lecteur du *Rivage des Syrtes*, de prime abord, se trouve dans la même espèce d'« obscurité » que celui qui raconte. Le narrateur voit quelque chose, mais sans cependant dire immédiatement ce qu'elle est. De longues descriptions, évasives, suivent. L'objet est vu, mais comme de biais; des caractéristiques sont vaguement ou tortueusement énoncées (« un portrait », « le tableau », « un tiers »; « [u]ne montagne », « un cône »), sans qu'il soit sur-le-champ possible d'identifier ce sur quoi le regard s'est posé. Et finalement, d'un coup, la révélation se fait : « C'est Piero Aldobrandi »; ou bien encore, « C'est le Tängri ». L'écriture, en se braquant elle-même comme résistance à la lecture, suit et accompagne l'expérience du narrateur dans le processus graduel de dévoilement – et ce, même si cette façon de relater s'avère en vérité artificielle, dans la mesure où la découverte évoquée est déjà bel et bien advenue lors du moment de la narration. C'est comme s'il fallait qu'une chose ayant inauguralement résisté à la vue doive résister, une deuxième fois, à son écriture / à sa lecture; comme s'il fallait que l'expérience originelle du narrateur devienne également l'expérience originelle du lecteur<sup>52</sup>.

---

voile », cela suppose que quelque chose ait d'abord été voilé, caché (*Littre*); révéler implique également le voile (du latin *revelare*, découvrir, *velare*, voile). Mais le deuxième sens de chacun de ces mots est, d'une manière singulière, aussi intéressant en ce qui concerne l'analyse du *Rivage des Syrtes*, même si nous ne nous y attarderons pas plus dans le cadre de notre mémoire : le dévoilement peut impliquer la notion de trahison – dont Aldo est porteur; la révélation, dans le langage photographique, est l'acte de rendre visible une image existant à l'état latent, ce qui fait écho dans le récit à la présence larvée du Farghestan à Orsenna (RS, pp. 703 et 752, notamment).

<sup>52</sup> Cette expérience particulière de lecture, qui reflète une situation d'énonciation, trouvera un écho un peu plus loin lorsque nous nous pencherons sur un deuxième aspect de la poétique de l'internat dans *Le Rivage des Syrtes* : l'écriture. cf., « Chapitre 2 : À l'origine la lettre. Orsenna et la guerre du papier », p. 41-74.

Autant dans le cas du tableau de Piero Aldobrandi que pour celui de l'apparition du volcan, c'est dans sa distance que se trouve évoqué l'objet de la révélation : on insiste fortement sur l'inaccessibilité, l'impénétrabilité de ce qu'il nous est donné de voir. La description du tableau de Piero Aldobrandi qui accompagne le premier extrait cité est à cet égard exemplaire :

Tout ce que la seule distance prise peut communiquer de cyniquement naturel aux spectacles de la guerre refluit alors pour venir exalter le sourire inoubliable du visage qui jaillissait comme un poing tendu de la toile et semblait venir crever le premier plan du tableau. Piero Aldobrandi, sans casque, portait la cuirasse noire, le bâton et l'écharpe rouge de commandement qui le liaient pour jamais à cette scène de carnage. Mais la silhouette, tournant le dos à cette scène, la diluait d'un geste dans le paysage, et le visage tendu par une vision secrète était l'emblème d'un surnaturel détachement. Les yeux mi-clos, à l'étrange regard intérieur, flottaient dans une extase lourde; un vent de plus loin que la mer agitait ces boucles, rajeunissait tout le visage d'une chasteté sauvage. (RS, p. 646)

Si Piero Aldobrandi est lié « pour jamais » à l'environnement dans lequel il s'inscrit, « [s]on attitude, pourtant, creuse entre lui et la scène une distance, un "vide" »; « il paraît n'entretenir aucun lien physique avec le décor de l'arrière-plan »; « [e]t, de même que le tableau se détache du mur, la silhouette peinte se détache de la scène, comme d'abord elle faisait d'un "lointain indécis" »<sup>53</sup>. Parallèlement, tout aussi distant, tout aussi inaccessible et lointain, le Tängri du second extrait est comparé à un « lever de lune », à un « lever d'astre » qui « ne parl[e] pas de la terre », à la « révolution d'une orbite calme ». S'il est possible de le voir, d'y poser les yeux, l'objet de la révélation ne peut, dans les deux extraits, être atteint ou réellement *découvert*. La révélation, lorsqu'elle a lieu, se fait immanquablement à distance; et, lorsque le dévoilement advient, il n'a au fond du dévoilement que l'apparence. Dans les faits, celui-ci s'avère sans cesse inachevé, incomplet – encore à advenir. Le Tängri et le Farghestan représentent des interdits, des tabous au sein du récit et ce, de la première à la dernière phrase. La narration se clôt au moment où pourrait avoir lieu la « rencontre » véritable. Piero Aldobrandi de son côté, figure du traître par excellence dans *Le Rivage des Syrtes*, est non seulement frappé du même sceau de l'interdit – les Aldobrandi sont associés « à tous les troubles de la rue, à tous les complots nobiliaires qui ébranlèrent parfois la

---

<sup>53</sup> Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, op. cit., p. 213-214.

Seigneurie jusque dans ses assises » (RS, p. 596) –, il appartient également à un passé révolu qui n'est évocable que par l'*ekphrasis*, que par la représentation du tableau dans l'écriture.

Les conditions du voir, ses répercussions sur le travail de l'écriture ainsi que la distance du sujet d'observation ne sont pas les seules ressemblances que partagent les deux extraits précédents. Ceux-ci ont également en commun l'ambiguïté de la lumière qu'ils mettent en scène, celle-là même qui permet la révélation. Le mur où est accroché le tableau de Piero Aldobrandi « sembl[e] flotter dans la clarté diffuse de la lagune », il constitue une « surface lunaire »; le visage du traître représenté est « pareil à l'ostension aveuglante d'un soleil noir »; la lumière émanant de la peinture est associée à celle de l'aube, mais à celle d'une aube « sombre ». Le Tängri, lui, flotte comme « un lever de lune ». Il ne « parl[e] pas de la terre, mais plutôt d'un soleil de minuit »; sa lumière est « froide ». Ce que soulèvent ces extraits du *Rivage des Syrtes*, ce n'est pas seulement que la luminosité décrite est tenue dans un monde où les ombres règnent en maîtres. Après tout, la lumière, lorsqu'elle apparaît dans le roman, ne le fait certainement pas qu'à demi : elle frappe, elle est remarquable. Cependant son avènement, bien que fulgurant, reste indissociable de la nuit qui l'accueille. La lumière n'arrive à advenir que dans son incessante rencontre avec le noir. Elle ne peut, dans *Le Rivage des Syrtes*, exister de manière positive, c'est-à-dire exister par elle-même et pour elle-même, indépendamment de l'obscurité en laquelle elle se loge. Lorsque la lumière est mise en scène, c'est donc l'oxymore qui tient lieu de figure de style privilégiée<sup>54</sup>.

#### *Troubles d'optique, perspectives et illusions*

Si l'opacité, l'obscurité et la brume reviennent de manière persistante dans *Le Rivage des Syrtes*, l'environnement ne représente pas pour autant l'unique facteur empêchant la

---

<sup>54</sup> À ce titre exemplaire, citons l'extrait de l'apparition de la forteresse rénovée d'Orsenna : « [L]a forteresse était devant nous. [...] Comme la première neige qui touche d'un doigt plus solennel la cime la plus haute, sa blancheur irréaliste la consacrait mystérieusement, l'enveloppait d'une légère vapeur tremblée qui fumait vers la nuit lunaire, la marquait de l'incandescence d'un charbon ardent. » (RS, p. 667) Toujours remarquons-nous ici, malgré « la blancheur irréaliste », « l'incandescence d'un charbon ardent » de la forteresse, l'indissociabilité de la lumière d'avec la part d'ombre qui l'accueille dans *Le Rivage des Syrtes* : la découverte tient place lors d'une « nuit lunaire », et la blancheur même, alors qu'elle dévoile et révèle la forteresse, devient en même temps un voile : elle « l'envelopp[e] d'une légère vapeur tremblée ».

vision de s'exercer convenablement. La vue est d'abord et avant tout une faculté : les troubles de la vision (ceux qui par exemple empêchent de voir honnêtement, dans sa totalité ou sa complexité, une situation, induisant par là l'idée d'une perspective bien spécifique sur cette dernière; ou bien ceux encore qui édifient, aux dépens de celui qui regarde, ces *illusions d'optique* constamment évoqués dans le roman) sont très courants au cœur de la république d'Orsenna. Ceux-ci, contrairement au brouillard et à la nuit, ne se dissipent pas et représentent plutôt le seul point de vue accessible à celui qui en a la tare. Lorsque deux points de vue discordants se contredisent sur un enjeu (celui de la provenance d'un navire aperçu, par exemple [RS, p. 589-591]), cela entraîne nécessairement une friction, une compétition entre observateurs. Qui donc des deux perçoit réellement ce qu'il y a à regarder, et qui donc des deux n'a pas la vision juste? La situation se corse encore lorsque l'enjeu est fondamental pour les deux observateurs aux perspectives divergentes. Qu'en est-il lorsque des visions portent en elles la destinée d'une société tout entière, sa pérennité ou bien sa destruction? À l'image de ce qu'expose Marino dans sa dernière confrontation avec Aldo, c'est autour d'une confrontation entre manières de voir – qui correspondent presque toujours, nous le verrons plus loin, à des troubles de la vision – que s'articulent les plus importantes oppositions du *Rivage des Syrtes* :

« ... Il y a une chose que je me suis toujours demandée : qu'est-ce qui vous a tellement frappé, ce soir-là?

– Ton regard, dit Marino d'une voix précise. Un regard qui réveillait trop de choses. Je n'aimais pas ta manière de regarder. (RS, p. 797)

Une manière spécifique de regarder comme représentant en soi un trouble de la vision : c'est Julien Gracq lui-même qui suggère le rapprochement dans ses *Lettrines*. Pour ce faire, l'écrivain y fait une intéressante distinction entre deux catégories d'écrivains. Il y aurait, dans la description, ceux qui seraient myopes, et il y aurait ceux qui seraient presbytes :

Ceux-là chez qui même les menus objets du premier plan *viennent* avec une netteté parfois miraculeuse, pour lesquels rien ne se perd de la nacre d'un coquillage, du grain d'une étoffe, mais tout lointain est absent – et ceux qui ne savent saisir que les grands mouvements d'un paysage, déchiffrer que la face de la terre quand elle se



dénude. [...] Rares sont les écrivains qui témoignent, la plume à la main, d'une vue tout à fait normale<sup>55</sup>.

Comme en miroir dans *Le Rivage des Syrtes*, rares sont les personnages qui témoignent « d'une vue tout à fait normale ». Par là, précisons cependant que nous sous-entendons pas qu'Orsenna se diviserait entre « une humanité innombrable et inintéressante », caractérisée par sa « cécité, totale ou partielle », et le « petit nombre de ceux qui sont en prise directe avec le monde, en même temps qu'avec un hypothétique ailleurs<sup>56</sup> ». Il ne peut pas non plus vraiment être question d'un triomphe de « l'optique individuelle sur l'optique collective d'Orsenna<sup>57</sup> ». Au contraire, la foule présente lors de la liturgie impie de la nuit de Noël<sup>58</sup> de même que la carnalisation des jeunes gens dans les rues<sup>59</sup> montrent bien que le point de vue apparemment singulier d'Aldo s'accorde à celui d'un nombre considérable de ses compatriotes qui souhaitent un réveil de la guerre contre le Farghestan. Il est en effet possible de relever que systématiquement, dans le roman, c'est le mouvement collectif qui guide et accompagne le mouvement individuel, le provoquant même parfois – la décision de transgresser « a même peut-être été prise à travers lui<sup>60</sup> », « son acte [ayant] été savamment fomenté par le pouvoir en place<sup>61</sup> ». S'il devient celui par qui la guerre est déclenchée, Aldo est d'abord lui-même « aveugle », refusant d'entendre parler du Farghestan et repoussant son avènement, avant de se laisser vaincre par son désir de transgression. Il faut être humble, lui

<sup>55</sup> Julien Gracq, *Lettrines*, op. cit., p. 160-161.

<sup>56</sup> Annie-Claude Dobbs, op. cit., p. 110.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>58</sup> « Je vous parle d'une nuit où il ne faut pas dormir. Je vous apporte la nouvelle d'une ténébreuse naissance, et je vous annonce que l'heure maintenant nous est présente où la terre une fois encore sera tout entière soupesée dans Sa main; et le moment proche où à vous aussi il vous sera donné de choisir. Ô puissions-nous ne pas refuser nos yeux à l'étoile qui brille dans la nuit profonde et comprendre que du fond même de l'angoisse, plus forte que l'angoisse s'élève dans le ténébreux passage la voix inextinguible du désir. » (RS, p. 711)

<sup>59</sup> « Parmi les cortèges qui parcouraient les rues et rougeoyaient çà et là un instant aux illuminations pauvres, je remarquai que des silhouettes repassaient qui, beaucoup plus que l'Orient millénaire, rappelaient à l'œil les draperies grises et rouges et les amples vêtements de laine flottants à longues rayures des peuplades des sables, dont l'usage était resté populaire dans le Farghestan. Leur passage soulevait les clameurs des gamins, aux yeux de qui ces oripeaux font reconnaître de longtemps l'Ogre des légendes enfantines, mais il était douteux que ce fût aux enfants seulement que les masques eussent souhaité faire peur. » (RS, p. 703)

<sup>60</sup> Gérard Cogez, *Julien Gracq. Le Rivage des Syrtes*, op. cit., p. 35.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 36.

dit Vanessa (RS, p. 768) : après tout, de ces membres des hautes classes qui désertent Orsenna, « dépeupl[ant] par places cette termitière trop ingénieusement agencée », le narrateur ne représente qu'un « exemple » (RS, p. 600). Lui-même pressent, lorsqu'il revient sur les événements ayant mené à la destruction de la Seigneurie, qu'il ne tient qu'un rôle dans le « malheur public » de « tout un peuple » :

[L']idée m'effleure parfois que l'histoire d'un peuple est jalonnée çà et là comme de pierres noires par quelques figures d'ombre, vouées à une exécution particulière moins pour un excès dans la perfidie ou la trahison que par la faculté que le recul du temps semble leur donner, au contraire, de se *fondre* jusqu'à faire corps avec le malheur public ou l'acte irréparable qu'ils ont, semble-t-il, au-delà de ce qu'il est donné d'ordinaire à l'homme, dans l'imagination de tous entièrement et pleinement assumé. Envers ces figures vêtues d'ombre, dont le temps plus vite que pour d'autres érode puissamment les contours et les singularités personnelles, la violence universelle du reniement nous avertit qu'il participe – bien plus que du blâme civique incolore que dispensent sans chaleur les manuels d'histoire – du caractère lancinant du remords, et qu'il ravive la plaie ouverte d'une complicité intimement ressentie [...]. De tels hommes n'ont peut-être été coupables que d'une docilité particulière à ce que tout un peuple, blême après coup d'avoir abandonné en eux sur le terrain l'*arme du crime*, refuse de s'avouer qu'il a pourtant un instant voulu à travers eux; le recul spontané qui les isole dénonce moins leur infamie personnelle que la source multiforme de l'énergie qui les a transmués un instant en projectiles (RS, p. 729-730)

Si donc elle se fait difficilement entre ceux qui verraient et ceux qui ne verraient pas, ou entre « l'optique collective » et « l'optique individuelle », la distinction se fait plutôt, comme c'était le cas pour les catégories d'écrivains dans la critique de Gracq, entre deux troubles de la vision qui s'opposent, entre ceux que nous pourrions également qualifier de presbytes et de myopes<sup>62</sup>; ou plus précisément, entre ceux dont le regard porte loin – au mépris de tout ce qui se trouve à proximité – et ceux qui ne s'occupent que de ce qui les jouxte – allant jusqu'à nier qu'il n'y ait quelque chose d'autre ailleurs. Chez les presbytes, ceux qui regardent au loin, on trouve évidemment le narrateur, Aldo; Vanessa, de même que la famille complète des Aldobrandi; mais également toute cette foule indifférenciée, fusionnelle et désirante de la

---

<sup>62</sup> Soulignons que cette catégorisation a déjà été faite, brièvement, dans l'analyse littéraire que Gérard Cogez consacre au *Rivage des Syrtes* (Gérard Cogez, *Julien Gracq. Le Rivage des Syrtes, op. cit.*, p. 55-56). Elle limite cependant l'idée d'une confrontation entre regards aux personnages d'Aldo et de Marino, laissant en plan son inscription dans le social et dans la collectivité d'Orsenna – ce que notre analyse souhaite ici faire.

promesse prochaine du Farghestan<sup>63</sup> : nous reviendrons sur cette presbytie un peu plus loin. Chez les myopes, ceux dont le regard se contraint, pointe vers l'intérieur, on trouve le capitaine de l'Amirauté, Marino; la police; de même que tous ceux dont l'objectif est de maintenir l'ordre établi – un groupe dont Aldo, paradoxalement, fait également partie en tant qu'Observateur. Illustrons d'abord la manière dont la myopie affectent ceux qui en sont porteurs avec deux figures importantes du *Rivage des Syrtes* : Marino, gardien des traditions, et Giulio Belsenza, gardien de l'ordre.

### *Le personnage-myope*

D'entrée de jeu, la myopie de Marino, le « laboureur » (RS, p. 588), est explicitement évoquée dans le roman. Il a « le regard aveugle d'une taupe débusquée » (RS, p. 659); « [c]'est ainsi qu'il regard[e] toujours, une taie légère flottant sur son œil gris qui cach[e] ce qu'il ne [faut] pas voir » (RS, p. 588). Ancien soldat ayant perdu des doigts au service de la Seigneurie (RS, p. 590), son nom « incarne l'appel de la mer et du large, mais renoncé<sup>64</sup> », l'homme ayant complètement délaissé et la mer et les armes : malgré le « ciré de matelot » et la « vieille casquette d'uniforme » (RS, p. 566), malgré le fait qu'il conserve tous les ouvrages sur le Farghestan dans sa chambre (RS, p. 607), Marino s'emploie désormais à bien ancrer à la terre l'Amirauté, son « navire endormi » (RS, p. 580); sa pipe, « posée sur une pile de dossiers, [est] un défi au tonneau de poudre » (RS, p. 588). « Marino-le-marin est en fait un terrien, un paysan »; son nom n'échappe pas à une certaine ironie<sup>65</sup>. L'ex-soldat s'est à présent tourné vers la terre et les tâches saisonnières qui en découlent, parmi lesquelles les visites à cheval et la bonne tenue des comptes :

---

<sup>63</sup> « [P]ar-delà les différences de classe et de richesse, cette espèce de fraternité spontanée de la rue ressemblait à celle de gens embarqués dans le même bateau [...]. Un grand privilège partagé détendait les ressorts de la jalousie et de l'envie, égalisait les rangs et brassait les remous d'une masse devenue plus fusible : celui d'un peuple entier, collé au sol et maintenant averti par son oreille profonde, que les temps venus poussaient sur la scène. » (RS, p. 815).

<sup>64</sup> Annie-Claude Dobbs, *op. cit.*, p. 122.

<sup>65</sup> Michel Murat, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq. *Étude de style : Le roman des noms propres*, Paris, José Corti, 1983, p. 34.

Une petite partie des équipages était logée à terre dans un des bâtiments qui flanquaient la forteresse; les besoins du service s'étant de plus en plus réduits, en même temps que la main-d'œuvre sur ces confins désertiques, le surplus se disséminait ordinairement dans les rares fermes fortifiées qui subsistent dans l'arrière-pays des Syrtes et y élèvent de grands troupeaux de moutons à demi sauvages – les bureaux d'Orsenna, séduits par l'économie substantielle qu'elles apportaient dans la gestion de cette base dérisoire, fermaient les yeux depuis longtemps sur ces pratiques peu guerrières. Ainsi voyait-on désormais le capitaine Marino, plus souvent que sur la passerelle du *Redoutable*, botté et éperonné partir de bon matin pour de longues tournées à cheval à travers les steppes, aux prises avec l'âpreté des fermiers dans d'épineuses discussions de logement et de gages, où le marin cédait de plus en plus la place au régisseur d'une paisible entreprise de défrichement. (RS, p. 571)

Il existe peut-être dans son « regard rapide et aigu une pénétration embusquée qui contrast[e] » (RS, p. 567), et peut-être « [son] vieux sang des corsaires » lui parle-t-il encore haut (RS, p. 601), mais ces dernières caractéristiques restent quantitativement marginales par rapport à celles qui servent principalement à décrire le personnage – celui-ci étant ramené à sa lourdeur, à sa lenteur et à son immobilisme à chaque fois qu'il apparaît : « il ne parl[e] jamais légèrement » (RS, p. 585); c'est un « barrage d'obstination douce et tenace » (RS, p. 588); « [p]esant et lent » (RS, p. 608), il para[ît] faire corps avec le sol comme un bloc terreux » (RS, p. 784), il a la « silhouette massive » (RS, p. 567), la « présence massive et protectrice » (RS, p. 574), le « dos large » (RS, p. 578), la « main forte, lente et bienveillante » (RS, p. 567), la « main lente et appliquée du laboureur » (RS, p. 588), le « pas lourd » (RS, p. 609), la « grosse voix forte et rassurante » (RS, p. 567), la « voix lente et paysanne » (RS, p. 784), le regard à « l'intensité lourde » (RS, p. 585), le « regard rassis » (RS, p. 601). C'est un homme routinier à « l'air d'un paysan habillé » (RS, p. 608), au « sillon quotidien », à la « longue suite de journées égales, de journées sans date et sans secret » (RS, p. 588), qu'on reconnaît à sa connivence avec les choses familières (RS, p. 588), qui n'aime pas à être surpris (RS, p. 588) et qui ne questionne jamais (RS, p. 584). On constate rapidement à quel point Marino est un personnage pour qui le maintien et la reproduction des traditions sont importants : d'ailleurs, fait à noter, il est celui qui préside de manière solennelle la cérémonie des morts; quand il somme quelqu'un à y assister, c'est sur un ton officiel (RS, p. 604). Il finit par devenir pour Aldo « un pôle de culpabilité, la force de réprobation qui s'oppose à tout mouvement, [qui] tente d'endiguer toute aspiration au

changement<sup>66</sup> ». Avec toutes ces particularités, il n'est pas étonnant que Marino se trouve complètement dépourvu et scandalisé devant le changement ou la rupture des habitudes : si ses habiletés d'ancien marin lui permettent de toujours savoir prédire avec exactitude le temps qu'il fera (RS, p. 573), elles ne lui sont d'aucun secours pour deviner ou parvenir à freiner les événements qui mèneront à la guerre.

« Le rassurant de l'équilibre, c'est que rien ne bouge. Le vrai de l'équilibre, c'est qu'il suffit d'un souffle pour tout faire bouger » (RS, p. 592) : la préservation de l'équilibre – de la tradition et de l'ordre établis, dit autrement – est ce que Marino, « roc d'intangibilité destiné à faire obstacle à toute dérive de l'imagination<sup>67</sup> », cherche le plus à défendre dans le roman; « [f]igure barrésienne, il est le représentant de la terre et des morts, seule forme possible d'une éternité d'Orsenna qu'il évoque “avec un tremblement religieux dans la voix”<sup>68</sup> ».

Marino est parvenu une fois pour toutes à limiter son champ d'investigation visuelle, à le restreindre, à le contenir dans le sillon précis du monde immédiatement environnant. Son regard veille avant tout à ne rien déplacer, à ne rien faire bouger, il s'est fermé définitivement à toutes perspectives de débordement, c'est un regard qui n'est plus concerné, guidé par le désir<sup>69</sup>.

Pour lui, le Farghestan est « un nom qui n'a guère cours » (RS, p. 590); il oppose une résistance manifeste à chaque action qui en rapproche l'avènement. Ainsi doute-t-il fortement de la vision d'un navire suspect par Aldo (RS, p. 588-593); réprimande-t-il agressivement Fabrizio pour sa traversée de la ligne des patrouilles (RS, p. 605); se met-il en colère à l'annonce du non-renouvellement de l'engagement de ses hommes sur le domaine d'Ortello (RS, p. 650); craint-il si violemment la remise à neuf de la forteresse de l'Amirauté (RS, p. 656-659); tente-t-il, dans un ultime effort, d'assassiner Aldo au seuil de la guerre à venir (RS, p. 797). Marino est le « gardien des traditions<sup>70</sup> », des rites et des coutumes; [i]l se contente de transmettre un héritage<sup>71</sup> ». Contre le mouvement, contre la mer et contre le

<sup>66</sup> Gérard Cogez, *Julien Gracq. Le Rivage des Syrtes*, op. cit., p. 61.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Michel Murat, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq. *Étude de style : Le roman des noms propres*, op. cit., p. 34.

<sup>69</sup> Gérard Cogez, *Julien Gracq. Le Rivage des Syrtes*, op. cit., p. 58.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 61.

Farghestan, il dresse son immobilisme, la terre et « l'étrange devise où se pétrifi[e] [le] génie sans âge [d'Orsenna] : *In sanguine vivo et mortuorum consilio supersum* » (RS, p. 609) – « Je survis dans le sang des vivants et dans la sagesse des morts ». L'ex-marin, ayant autrefois connu la mer, l'aventure et les batailles navales, a désormais la vue courte; il ne sait plus, ou ne veut plus, regarder vers le large.

Le capitaine incarne aux yeux du narrateur, en termes de stratégie mentale aussi bien que politique, toute la force conservatrice sécrétée par une société, l'ensemble des acquis en fonction desquels chacun est appelé à se déterminer, soit en les acceptant, soit en les remettant en cause d'une manière ou d'une autre<sup>72</sup>.

Semblable à Marino dans sa myopie mais ayant moins intéressé la critique, le policier Giulio Belsenza, l'agent secret que la Seigneurie entretient à Maremma (R.S, p. 631), apparaît comme une deuxième figure dans la manifestation de ce trouble particulier de la vision. Comme en écho du refus de l'ancien marin d'évoquer le Farghestan, Belsenza, s'il peut en prononcer le nom (RS, p. 632), allant même jusqu'à l'évoquer « avec familiarité » (RS, p. 633), s'abstient de le considérer véritablement lorsqu'il discute avec Aldo de l'agitation récente de la population de Maremma :

« [...] Vous avez dû vous demander, naturellement, si quelqu'un à Maremma n'était pas, d'une façon ou d'une autre, en relations avec le Farghestan? [...] »

« C'est *tout à fait* impossible, voyons... »

Belsenza toussa et me regarda dans les yeux avec un sourire figé.

« ... Vous le savez mieux que moi, monsieur l'Observateur. Votre présence même à l'Amirauté rendrait injurieuse toute recherche dans cette direction. [...] » (RS, p. 637)

Marino évite et rejette carrément le sujet du Farghestan; la résistance de Belsenza, elle, se fait d'abord à même le langage, à même les circonvolutions, les sous-entendus et les allusions qui parsèment allègrement son discours lorsqu'il vient à s'exprimer sur la situation. S'il arrive effectivement à prononcer le nom du pays ennemi, il lui est impossible d'en parler avec clarté, il ne peut le faire que par à-coups, qu'en changeant constamment la teneur de ce qu'il exprime – à l'image, ironiquement, de ceux qu'il cherche à dénoncer :

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 62.

– [...] Et quand on se demande « qui parle », comprenez-moi bien, il faut s'entendre. On ne *parle* au fond guère. Même presque pas. C'est plutôt par allusion, par omission qu'on parle. Rien de positif. Tout reste enveloppé, indirect. Tout *renvoie* aux bruits, mais rien ne les dénonce. Comme si les paroles, toutes les paroles d'une journée, dessinaient obstinément un moule – le moule de quelque chose –, mais que ce moule restât vide. (RS, p. 634)

Cela est sans doute dû, de son propre aveu, à la difficulté que le personnage exprime de ne jamais parvenir à saisir les bruits qui courent au sujet du Farghestan, ou encore au fait que la forme de ceux-ci soit multiple, qu'elle change subitement au moment où l'on allait arriver à les attraper (RS, p. 634)<sup>73</sup>. Cependant, cette manière de façonner son discours est également le fruit d'un jeu, d'une prestation : il est « comme le rêveur qui, pour raconter son rêve, se laisse couler dans la mimique du dormeur » (RS, p. 632); il ne s'exprime que par images, métaphores qui toujours restent vagues, ambiguës; et ses paroles s'accompagnent de ce qui ressemble aux didascalies d'un comédien – les inflexions de sa voix et son expression changent de manière constante et réglée sur son discours. Contrairement à ce qu'il laisse entendre, Belsenza n'aime pas « à mettre les choses noir sur blanc » (RS, p. 633). Sa manière tortueuse et retorse de s'exprimer lorsqu'il vient à parler du Farghestan établit au contraire une sorte d'obstacle à son introduction, une véritable résistance à voir advenir clairement le pays ennemi dans le discours. En réalité, *parlant* du Farghestan, Belsenza ne *dit* au fond jamais rien : ce faisant, même en l'évoquant, toujours le garde-t-il à distance.

Si Marino est constamment ramené à des caractéristiques le rapprochant de la tradition et des coutumes – à sa terre, à sa lenteur, à sa bienveillance paysanne – Belsenza occupe dans le roman un pôle différent de la myopie : il représente, de son côté, l'ordre. Le maintien de l'équilibre, déjà prôné par le capitaine de l'Amirauté, doit pour l'agent de l'ordre s'effectuer à travers la surveillance, la coercition, la contrainte, l'emploi de la force. Ce qu'il souhaite, c'est de « couper la corde » qui fait circuler les bruits et les rumeurs (RS, p. 635). Il est porteur d'une violence certaine face à ceux qui cherchent à transgresser la Loi et l'ordre; font notamment foi du recours à la force par les policiers le jetage de pierres aux bergers des steppes qui voient des signes dans la lune (RS, p. 800), mais plus explicitement encore l'interrogatoire de la jeune fille « qui lisait l'avenir dans les cendres » (mentionnons que ce

<sup>73</sup> Sur les « bruits », cf. « Chapitre 2 : À l'origine la lettre. Orsenna et la guerre de papier », p. 54-59.

qui choque Belsenza chez elle, c'est d'abord et avant tout son « regard lointain et dédaigneux si provocant » [RS, p. 690] – autre référence allusive à la compétition qui s'opère entre presbytes et myopes) :

« Tu ne veux pas parler. Nous allons voir. Tu l'auras voulu ! lança-t-il d'une voix rauque et basse. Fouettez-la. »

[...] Les mains liées au dos, on lui serra le cou dans un collier scellé assez bas dans le mur, puis un policier releva haut ses jupes par-dérrière et l'en encapuchonna. [...]

« Tu te décides ? » siffla Belsenza entre ses dents. [...]

La croupe se zébrait de marbrures rouges, rebondissait sous les lanières avec un tremblement monotone. (RS, p. 690)

Belsenza – et par extension, tout le système de répression policière qui est sous son aile – est la main par laquelle l'ordre est maintenu. À Orsenna, il est d'ailleurs dit que « l'autorité [a] la main lourde » (RS, p. 690). Par la répression, en « rudoy[an]t » et en « menaç[ant] des verges » (RS, p. 689), Belsenza cherche à contraindre au silence les « oiseaux de mauvais augure », les « cartomancienne[s] aux prédictions apocalyptiques », les « “missionnés” chevelus [...] à l'œil fuyant et à la tournure subalterne, qui prophétis[ent] maintenant sur les quais à la tombée de la nuit » (RS, p. 688). La neutralisation de ce qui existe au loin (et de ceux qui porteraient le message de son avènement), l'exercice et la consécration de la myopie passent nécessairement, aux yeux de la police de la république d'Orsenna, par la surveillance – la traque des rumeurs qui courent, les interrogatoires, la recherche des coupables – et le contrôle – l'emprisonnement, la discipline et la torture.

Ce contrôle du désordre par la police passe évidemment, à travers la surveillance, par le sens de la vue. Les agents du maintien de l'ordre ne surveillent cependant pas pour eux-mêmes, ils ne sont pas indépendants de tout un système hiérarchique qui en justifie l'emploi : tout comme l'Observateur Aldo, Belsenza relève de la Seigneurie (RS, p. 631). Cette dernière se situe dans ce qui est qualifié dans le roman d'« instances secrètes de la ville » (RS, p. 799) – là où, même après de longues années de service et des relations privilégiées, on n'accède pas facilement (RS, p. 804). « Gracq s'est-il souvenu de la remarque de Proust, selon laquelle on rencontre souvent les jeunes héros stendhaliens dans un “lieu élevé” ? [...] Dans la Stendhalie cisalpine de la *Chartreuse de Parme*, les genèses montagneuses ont taillé des



reliefs propices au tourisme des points de vue et les microdespotismes ont placé haut les citadelles où s'exerce leur répression pateline<sup>74</sup>. » Il existe, propre à l'ordre dans *Le Rivage des Syrtes*, l'inscription d'une dissymétrie du voir : ceux qui exercent le pouvoir ont des « yeux », des Observateurs et des agents pour faire respecter l'ordre et empêcher son renversement de jamais advenir; mais cette surveillance et ce contrôle se font, eux-mêmes, à l'abri des regards, d'un endroit où il est impossible d'observer le travail qui s'effectue à l'insu de la population; des mouvements significatifs, des manœuvres politiques importantes, des intrigues ayant des conséquences graves sur la manière de gouverner peuvent avoir lieu sans que presque personne n'y prenne garde<sup>75</sup> (RS, p. 817-818). Cette dissymétrie du regard, où les dominés sont surveillés sans relâche mais sans qu'il leur soit possible de poser l'œil sur celui qui perpétue cette surveillance, n'est pas sans rappeler le *Panopticon* de Bentham – figure architecturale qui transforme le simple fait de voir en moyen de coercition :

[C]'est à la fois trop et trop peu que le prisonnier soit sans cesse observé par un surveillant : trop peu, car l'essentiel c'est qu'il se sache surveillé; trop, parce qu'il n'a pas besoin de l'être effectivement. Pour cela Bentham a posé le principe que le pouvoir devait être visible et invérifiable. Visible : sans cesse le détenu aura devant les yeux la haute silhouette de la tour centrale d'où il est épié. Invérifiable : le détenu ne doit jamais savoir s'il est actuellement regardé; mais il doit être sûr qu'il peut toujours l'être. [...] Le Panoptique est une machine à dissocier le couple voir-être vu : dans l'anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir; dans la tour centrale, on voit tout, sans être jamais vu<sup>76</sup>.

Avoir constamment les yeux sur ses gens, sans que ceux-ci puissent cependant poser les leurs sur soi; empêcher, en y opposant une résistance et une force répressive, en recherchant par la contrainte à garder intacts la tradition et l'ordre, que le regard ne parvienne au-delà de ce qui est jugé convenable, en direction des contrées interdites et tabous du Farghestan : la myopie d'Orsenna, dans *Le Rivage des Syrtes*, cherche à défendre sa domination par une utilisation singulière du sens de la vue. L'acte de voir, dans le roman, constitue en lui-même une

<sup>74</sup> Maël Renouard, *L'œil et l'attente. Sur Julien Gracq, op. cit.*, p. 19.

<sup>75</sup> Citons une tentative de Julien Gracq, dans l'entrevue « Les Yeux bien ouverts » (reprise dans *Préférences*), d'explication sur sa fascination pour le pouvoir que confère ce point de vue particulier où tout est vu en restant caché aux regards : « Celui qui regarde de très haut, invisible, commet une espèce de rapt défendu, il possède magiquement, indûment. » (Julien Gracq, *Préférences, op. cit.*, p. 852.)

<sup>76</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 235.

manière effective d'exercer un pouvoir. Il crée une hiérarchie, une distinction entre dominants et dominés. Il est ce qui parvient à assurer une autorité, à sauvegarder une puissance d'une possible révolte (RS, p. 557) – à préserver même de ces gouvernements qui laissent l'impression « d'un vieillard dont les apparences longtemps robustes laissent incrédule sur le progrès continu en lui de la mort » (RS, p. 555). Caractérisée par sa quête du maintien d'une inertie permanente et imperturbable, la myopie édifie un mur entre elle et le lointain, une forteresse entre elle et l'autre, entre elle et le Farghestan. Les myopes – défenseurs de la tradition, défenseurs de l'ordre établi – visent à faire en sorte que la vue soit contrainte aux parois de ce mur, et qu'elle ne puisse atteindre plus loin.

Paradoxalement cependant, c'est la présence de ce mur édifié par la myopie des uns qui inaugure en vérité le désir des autres de regarder au loin; c'est la contrainte de la vue qui crée la conviction qu'il existe un ailleurs désirable; et c'est l'opposition à la liberté du regard qui entraîne, dans *Le Rivage des Syrtes*, le dédain et le mépris des endroits familiers, de même que l'attraction irrésistible de ce qui les dépasse :

[L]a présence à Sagra [d'un bateau qui ne portait ni nom ni trace aucune de l'immatriculation nautique réglementaire à Orsenna] ne prêtait pas moins à cent explications banales. Mais je me sentais une répugnance instinctive à les admettre; mes suppositions s'orientaient déjà d'elles-mêmes, se projetaient dans cette direction obsédante où tout ce qui débordait le cadre de la vie banale tendait déjà pour moi à s'infléchir. (RS, p. 615)

La matérialisation même de la frontière des patrouilles à ne pas dépasser « fait office de provocation et incite à braver l'interdit<sup>77</sup> » : c'est donc en réalité parce que la myopie existe, parce que des gens s'évertuent à ce que tout le monde concentre ses regards vers l'intérieur, que la presbytie est possible. L'émergence d'une communauté qui tente désespérément de voir au loin n'est possible que parce qu'elle s'inscrit dans un mouvement contraire (comme c'était le cas, rappelons-le, dans la relation qui unissait inextricablement la lumière et l'ombre que nous avons précédemment exposée), que parce qu'elle cherche à renverser un ordre établi. La devise des Aldobrandi, *Fines transcendam* – « Je transgresserai les frontières » – n'est possible que parce qu'il existe des frontières à transgresser. Elle expose le terrain dialectique sur lequel se joue la compétition entre ordre et désordre, entre tradition et

<sup>77</sup> Gérard Cogez, *Julien Gracq. Le Rivage des Syrtes*, op. cit., p. 64.

sédition. De la même façon, l'avènement de ce que nous appelons la presbytie n'est que parce qu'on force les membres de la société d'Orsenna à garder leur regard sur ce qui ne perturbe pas la tradition et l'ordre établis, sur ce qui ne dérange pas l'immobilité et la lente décrépitude de la république.

### *Le personnage-presbyte*

Les myopes de l'autorité en place ont un regard qui, en lui-même et par lui-même, est agissant : ce regard surveille, contrôle; voyant sans être vu, il crée des hiérarchies, il domine et discipline. Le regard des presbytes, la vue de ceux qui cherchent à poser les yeux sur ce qu'il y a derrière la « ligne continue d'un rouge vif », derrière la « frontière d'alarme » (RS, p. 577), est dans *Le Rivage des Syrtes* aussi agissante que le regard des myopes et ce, même si l'objet de leur désir demeure, lui, toujours sibyllin, nébuleux. Le regard que les presbytes portent au loin est ce qui met véritablement « en branle l'Histoire et qui est le moteur même de l'action »; il est ce qui « donne son dynamisme à l'Histoire<sup>78</sup> ». La virtualité de l'objet que la vision cherche à voir, le Farghestan, ne rend certainement pas pour autant le regard inopérant – ce dernier, au contraire, a le pouvoir de faire advenir ce qu'il désire ardemment. La vision, pour les presbytes, est une faculté créatrice et peut potentiellement faire bouger l'Histoire :

[C]hez Gracq, le problème du sens d'être de la nouveauté et des bouleversements de l'histoire se pose en termes de lumière, de vision, de perspective. Et peut-être le regard a-t-il la puissance de créer l'objet qu'il est curieux de voir, peut-être le mouvement de l'histoire tient-il juste au fait que des milliers de regards par leur tension font être ce qu'ils veulent voir, ou font être une situation nouvelle sans en connaître exactement la nature. La curiosité est ici une faculté créatrice; l'œil également a comme une puissance magnétique<sup>79</sup>.

Derrière Aldo, qui à mesure qu'avance le récit, s'éveille et se laisse aller à son désir de transgression et de franchissement des frontières, se trouve également toute une foule disparate de presbytes – de personnes ayant le regard porté au loin, au détriment d'Orsenna.

<sup>78</sup> Yves Bridel, « Le regard dans "*Le Rivage des Syrtes*" », *op. cit.*, p. 362.

<sup>79</sup> Maël Renouard, *L'œil et l'attente. Sur Julien Gracq*, *op. cit.*, p. 34.

À preuve : le geste du narrateur, qui mènera inéluctablement à la guerre, fait pour Orsenna partie des « bonnes nouvelles »; on dit d'Aldo, après sa transgression de la frontière interdite, qu'il est « devenu le personnage à la mode » (RS, p. 805).

Entre les myopes (la tradition, l'ordre, l'immobilisme) et les presbytes (le désir, la quête, le mouvement) du roman se joue une compétition, un combat entre points de vue, entre perspectives – une véritable lutte entre ceux qui essaient de voir au loin et ceux qui cherchent à contraindre leurs regards, entre ceux qui cherchent à maintenir la tradition et l'ordre et ceux qui désirent ardemment un changement. Chez Gracq, cet aspect de la visibilité qui se manifeste dans une poétique de l'internat, s'il n'incline pas vers « cette idée de l'évasion par l'art qui sous-tend tout le romantisme français<sup>80</sup> », suggère au moins l'idée d'une résistance à l'autorité en place, à l'ordre établi : les presbytes tentent de voir, au final, envers et contre les frontières; les presbytes tentent de voir, tout compte fait, ce qu'il leur serait normalement interdit de voir. Cette vision de ce qui devrait être censuré n'est pas passive, elle relève, à travers l'imagination et la mise en fiction, de l'action délibérée; elle procède par dévoilement (même s'il n'est qu'imaginé), elle cherche à *révéler* : neuve, inédite, la vision est nécessairement découverte, initiation, *conquête*. Et s'opposant activement à l'ordre, à l'autorité qui tente de le séparer du reste du monde, de l'en abstraire, le fantasme visionnaire a immanquablement quelque chose de séditieux.

Revenons à l'extrait de *La Forme d'une ville*. On est à même de constater désormais combien la recreation imaginaire de Nantes, dans sa révolte impuissante, constitue une sorte de préfiguration dans *Le Rivage des Syrtes* du conflit confrontant myopes et presbytes, ordre et désordre, tradition et désir, surveillance et imagination, immobilisme et mouvement. « Le régime de l'internat, dans les années vingt de ce siècle, était strict. Aucune sortie, en dehors des vacances, que celles du dimanche » : comme à l'internat, Orsenna se trouve sous le joug d'une autorité lui empêchant d'accéder librement à l'extérieur, à un ailleurs inconnu et désirable. Comme à l'internat, Orsenna dispose de frontières strictes qui distinguent le licite du non-licite, le convenable de l'interdit. Et comme à l'internat, un système de coercition vise à maintenir le bon ordre et le respect des règles. Poursuivons : « [j]e ne sortais qu'une fois par

---

<sup>80</sup> Julien Gracq, « Entretien avec Jean Carrière » in *Entretiens*, *op. cit.*, p. 146.

quinzaine; le reste du temps, je n'apercevais de la ville que la cime des magnolias du Jardin des plantes, par-dessus le mur de la cour, et la brève échappée sur la façade du musée que nous dévoilait le portail des externes, quand on l'ouvrait pour leur entrée ». Ici se trouve annoncé, nous l'avons vu, le seul non-respect possible de la frontière, de la limite, du mur, la transgression visuelle<sup>81</sup>, une désobéissance qui passerait par le sens de la vue. Atteindre l'insaisissable, parvenir à ce dont on nous refuse l'accès ne peut se faire que par la puissance de l'œil – de même sont aussi faites les visions du Farghestan d'Aldo. Finalement : « [j]e vivais au cœur d'une ville presque davantage imaginée que connue [...] : une ville où toutes les perspectives donnaient d'elles-mêmes sur des lointains mal définis, non explorés, un canevas sans rigidité, perméable plus qu'un autre à la fiction ». Apparaissent là ces attaches puissantes qui lient directement la claustration, l'enfermement et l'édification des murs du pensionnat à l'émergence du désir d'un ailleurs, à la construction individuelle (celle du jeune interne Julien Gracq) et collective tout à la fois (celle de tout un « réseau » d'écrivains valorisés ayant également passé par l'internat) d'un rapport spécifique à la fiction, rapport s'inscrivant nécessairement dans sorte de sédition, dans une « résistance » à l'interdit, dans une transgression imaginaire de la limite. C'est cloîtré, contraint, confiné à l'intérieur d'une école-caserne que « chacun des rhumbs qui étoil[ent] cette rose des vents fleuri[t] naturellement, indéfiniment, pour l'imagination » – l'imagination qui est cette « faculté de se représenter des images » se situant « dans le prolongement du sens de la vue<sup>82</sup> ». De la même façon, la fiction, la possibilité d'un déploiement de l'imagination dans *Le Rivage des Syrtes*, passe obligatoirement par la présence d'une frontière à transgresser, d'une limite à ne pas franchir, d'un mur qu'on cherche inlassablement à abolir. Ainsi, d'une façon quelque peu paradoxale, c'est la mise à bas du mur – pourtant appelée de toutes ses forces par la narration et désirée par tout le récit – qui supprime la possibilité de la fiction. Le roman face à son désir de transgression fonctionne pareillement à Aldo envers Vanessa, dont il représentent un reflet en quelque sorte : « je l'aimais en absence, sans souhaiter qu'elle me devînt plus proche, et comme si sa main pensive et immatérielle n'eût été faite que pour ordonner dans un lointain indéfiniment approfondi la perspective de mes songes » (RS, p. 597). De même, dans le reste

---

<sup>81</sup> Gérard Cogez, *Julien Gracq. Le Rivage des Syrtes, op. cit.*, p. 55.

<sup>82</sup> Clément Borgal, *Julien Gracq. L'écrivain et les sortilèges*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1993, p. 59.

du roman et dans *La Forme d'une ville*, l'écrivain semble n'aimer la liberté « qu'en absence ».

Cette mise en écriture de la poétique de l'internat expliquerait d'abord, en ce qui concerne la visibilité, la raison pour laquelle tout le récit semble se jouer dans une demi-obscurité (l'exposition complète du « graal » de la quête, sa révélation sans ambiguïté détruirait la possibilité même de la fiction gracquienne); ensuite, la raison pour laquelle le récit camoufle presque totalement son caractère analeptique (parlant de l'autre côté du mur, le narrateur ne dit pas un mot de sa rencontre avec l'altérité; ses remarques sont essentiellement narcissiques); finalement, la raison pour laquelle, chez Gracq, tout le récit doit se jouer dans un prélude, doit nécessairement se déployer avant que le rideau ne soit levé – c'est-à-dire avant que l'on ne sache « pour quoi désormais le décor était planté » (RS, p. 839). Ce n'est sans doute pas une coïncidence si c'est d'une *Histoire des origines* que Danielo, fomenteur autoproclamé de la transgression d'Aldo, est l'auteur (RS, p. 818)... Le rideau agit, dans le roman, exactement à la manière des murs de l'internat ou de la frontière des patrouilles : écran qui cache un monde caché (et donc *illisible*<sup>83</sup>), il oriente le désir vers son franchissement et sa transgression; paradoxalement cependant, c'est son abolissement qui signe la fin de l'écriture. *Le Rivage des Syrtes* met en œuvre, de manière exemplaire, cette poétique de l'internat où la quête d'un dévoilement, où la recherche d'une révélation agit comme moteur du récit, mais où ces fameux dévoilement et révélation ne signifient pas seulement la fin d'un roman : ils sont tout simplement, dans le cadre de la fiction pour Gracq, inconcevables. À ce titre, la « pluralité narrative » du *Rivage des Syrtes* suggérée par Michel Guiomar<sup>84</sup> – l'idée qu'il serait possible de songer à un « récit de Danielo », à un « Journal de Vanessa » ou même à une histoire écrite à partir du Farghestan – nous apparaît en tout point fautive : pour qu'un récit gracquien « fonctionne », il faut absolument que la vision soit unique – et imparfaite<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Le Farghestan : un monde à l'extérieur de ce qui peut être consigné par écrit ? cf. « Chapitre 2 : À l'origine la lettre. Orsenna et la guerre du papier », p. 68-69.

<sup>84</sup> Michel Guiomar, *Trois paysages du Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1982, p. 98.

<sup>85</sup> Il n'existe d'ailleurs de narration plurielle dans aucune œuvre de Julien Gracq.

À ce titre, le Farghestan ne représente pas un « au-delà », il ne peut pas être conçu comme un « pays de la mort<sup>86</sup> » : nous n'en savons et n'en saurons strictement rien, son sens nous restera voilé du début à la fin du roman. Le Farghestan, paradoxalement, est ce qui rend la fiction possible tout en étant lui-même une impossibilité fictionnelle. Ce n'est donc pas exactement que le roman se termine au moment où il aurait pu ou dû commencer, qu'il est écrit à la manière d'un prélude, comme le soulignent certaines critiques qui parlent d'une littérature sans résolution : plus fondamentalement, c'est plutôt comme si, dictée par son désir de transgresser les limites, l'écriture gracquienne mettait dramatiquement en lumière la conséquence pour le récit d'une résolution de son désir propre – qu'il finisse, irrémédiablement et sans issue de secours, par *tourner à vide*.

---

<sup>86</sup> Michel Guiomar, *Trois paysages du Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 14.

## CHAPITRE 2

### À L'ORIGINE LA LETTRE ORSENNA ET LA GUERRE DU PAPIER

Même si le credo du 19<sup>e</sup> siècle sur la séquence scolarisation-alphabétisation, à l'aune de l'histoire qui a suivi, apparaît de plus en plus douteux si l'on en abstrait les autres conditions de la vie sociale<sup>87</sup>, il n'en reste pas moins que l'école reste l'endroit privilégié où l'on intègre les techniques propres aux cultures de l'écrit – la lecture, l'écriture et le calcul. Les grandes lois d'enseignement primaire ayant fondé le système scolaire français peuvent d'ailleurs en témoigner : tant la Loi sur l'instruction primaire du 15 mars 1850<sup>88</sup> que la Loi du 28 mars 1882 sur l'enseignement primaire obligatoire<sup>89</sup> insistent sur l'apprentissage obligatoire de ces compétences. La rédaction de cette législation entourant l'école répond à une nécessité neuve de combattre l'illettrisme pour créer des citoyens qui seraient en mesure de répondre à des besoins autrefois absents.

Les contraintes de la société nouvelle vont se charger tout au cours du siècle de [généraliser l'instruction]. De plus en plus il devient indispensable d'être lettré pour lire, comprendre, signer les papiers administratifs, commerciaux, judiciaires, fiscaux, notariés dont le flot s'enfle, atteignant même les ruraux, même les pauvres<sup>90</sup>.

« Conservateurs et républicains s'accordent à valoriser hautement l'école comme instrument d'une alphabétisation que les uns et les autres proclament nécessaires<sup>91</sup> ». Aller à l'école donc, depuis la propension exacerbée de construction d'écoles publiques après la Révolution française (propension qui inclut évidemment la construction des internats napoléoniens dont

---

<sup>87</sup> François Furet et Jacques Ozouf, *Lire et écrire. L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, op. cit., p. 11.

<sup>88</sup> Françoise Mayeur, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation III. 1789-1930*, op. cit., p. 703.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 711.

<sup>90</sup> François Furet et Jacques Ozouf, *Lire et écrire. L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, op. cit., p. 150.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 9-10.



Gracq raconte l'expérience dans *La Forme d'une ville*), c'est nécessairement apprendre l'écriture.

Si dans le chapitre précédent, nous nous sommes concentré sur la tension existant entre le regard disciplinaire et la vision séditieuse, nous nous pencherons dans ce chapitre-ci sur cet autre aspect de la poétique de l'internat qui se déploie dans *Le Rivage des Syrtes* : une tension contre l'écriture, qui se manifeste par le désir de son abolition par un certain fantasme de l'oralité. L'indissociabilité existant entre école et techniques littératiennes nous permettra de mieux comprendre en quoi la dyade écriture-oralité se rapproche, chez Gracq, de celle que nous avons souligné entre myopie-presbytie<sup>92</sup>, ordre-désordre, inertie-mouvement au premier chapitre. Dévaloriser l'écriture (de même que ceux qui la manient et qui tentent d'en perpétuer l'ordre), de même que valoriser le désir d'une contrée lointaine se trouvant justement définie par l'oralité dans le récit, comme nous le verrons, c'est encore une fois mettre en scène une résistance à l'autorité en place, une résistance à l'ordre établi qui se manifeste – comme nous l'avons vu précédemment – par le plaisir qu'on prend à « regarder » (à travers l'imagination) envers et contre les murs de l'internat; c'est encore une fois mettre en scène cette résistance aux frontières qui fait en sorte qu'on est porté à vouloir ardemment poser son regard sur ce qu'il nous aurait normalement été interdit de voir.

### *La littératie des myopes*

Bernard Vouilloux a analysé exhaustivement la place réservée aux arts visuels – nécessairement liés au sens de la vue omniprésent dans *Le Rivage des Syrtes* – au sein de l'œuvre de Julien Gracq<sup>93</sup>, plus spécifiquement celle prise par la peinture, mais en n'excluant pas les autres médiums et en réservant certains commentaires au miroir et à la carte géographique. Cette dernière, la formation et le travail de professeur de géographie de l'écrivain y étant sans doute pour quelque chose, a également tenu une place significative

---

<sup>92</sup> cf. « Chapitre 1 : Ce qui résiste à la vue. Une vision séditieuse contre le regard disciplinaire », p. 25-28.

<sup>93</sup> Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, op. cit.

dans les études gracquiennes<sup>94</sup>. Cependant, assez étonnamment quand on considère que l'auteur aura passé la moitié de son œuvre à parler d'autres textes – « en lisant en écrivant » pour reprendre son heureuse expression – la mise en scène d'écrits dans la fiction de Gracq (de livres, de rapports, de correspondance personnelle ou administrative par exemple), autre ensemble de signes « lisibles » (donc subordonnés à ce même sens de la vue sur lequel nous nous sommes penché au premier chapitre), est peu traitée par la recherche. Nombreux sont ceux qui se sont penchés sur les liens à des textes qui sont extérieurs à l'œuvre même : ainsi, on a beaucoup écrit sur l'affiliation de Gracq avec d'autres écrivains (Breton, Jünger, Hegel, etc.), sur les correspondances de l'œuvre avec d'autres textes (les opéras de Wagner, la légende du Graal, *Le Désert des Tartares*, etc.), sur son inscription dans certains genres et courants (le roman noir, le surréalisme, le 19<sup>e</sup> siècle, etc.); en revanche, rares ont été les études qui ont commenté les textes « intérieurs » à l'œuvre, ceux dont Gracq fait la mise en scène à même sa fiction – textes « intérieurs » au sens, plus ou moins, où l'on pourrait considérer quelque chose comme une *ekphrasis* liée spécifiquement aux supports de la lettre : leur évocation au sein d'une description enchâssée dans le récit.

Pourtant, seulement dans *Le Rivage des Syrtes*, les occurrences de « textes dans le texte », directes mais surtout indirectes, sont multiples et considérables. C'est par écrit que se font les procédures administratives et légales, dont nous avons pu mesurer toute l'importance<sup>95</sup>. Un décret du Sénat confirme Aldo dans ses fonctions d'Observateur auprès des Forces Légères (RS, p. 558); contre les bruits qui essaient à Maremma, le même Aldo recommande la publication par Belsenza d'un « démenti officiel » (RS, p. 634); ce sont les « pièces officielles relatives à [s]a nomination », et plus spécifiquement « l'Instruction spéciale d'Urgence », qui le (ré)informent (de même que le lecteur) de la guerre opposant Orsenna au Farghestan (RS, p. 559-560); le rapport qu'il écrit à la Seigneurie (RS, p. 653-

---

<sup>94</sup> Voir notamment : Yves Lacoste, « Julien Gracq, un écrivain géographe. *Le Rivage des Syrtes*, un roman géopolitique », *Hérodote. Revue de géographie et de géopolitique*, n° 44, Paris, La Découverte, 1987, p. 8-37; et Jean-Louis Tissier, « La carte et le paysage : les affinités géographiques », *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers*, Angers, Presses de l'Université, 1981, p. 96-103.

<sup>95</sup> cf. « Chapitre 1 : Ce qui résiste à la vue. Une vision séditeuse contre le regard disciplinaire », p. 32-36.

654) et la réponse que lui fait le Conseil de Surveillance (RS, p. 668-675) semblent confirmer le narrateur dans son désir de transgression; un mot de Marino donne à Aldo la charge du *Redoutable* pendant son absence (RS, p. 713-714); un rapport de police lui apprend l'arrivée de l'armée farghienne à proximité d'Orsenna (RS, p. 836-837); c'est une ordonnance « rédigée et scellée » par Danielo qui proclame « l'état de siège » closant le roman (RS, p. 838). L'écriture, lorsqu'elle est mise en scène dans *Le Rivage des Syrtes*, tend à être associée de prime abord à la myopie que nous avons précédemment définie<sup>96</sup> : c'est-à-dire qu'elle est soit affaire de loi et d'administration (ce que propose d'ailleurs déjà notre énumération), soit affaire de tradition (évoquons les devises par exemple [*In sanguine vivo et mortuorum consilio supersum, Fines transcendam*]; la liturgie du prêtre à l'église Saint-Damase également, sur laquelle nous reviendrons, se base après tout sur un Livre – malgré ses extravagances et détournements). Ainsi, les myopes, c'est-à-dire les personnages qui cherchent à maintenir l'ordre établi, sont invariablement présentés comme des êtres maniant la plume. Penchons-nous de nouveau sur les personnages types pour traiter de la myopie dans le roman : Marino et Belsenza. Le travail de Marino est, rappelons-le, celui d'un comptable, d'un fonctionnaire; il pose sa pipe « sur une pile de dossiers », sa « main lente et appliquée de laboureur festonn[e] d'une encre, au travers des pages, le sillon quotidien » (RS, p. 588); même dans la détresse d'un mauvais pressentiment, « [l]e travail continu[e] apparemment comme de coutume, et la pile de papiers rangée le matin à sa gauche et reformée le soir à sa droite, comme on renverse un sablier, rest[e] la figure même du temps sans secousses de ces journées de l'Amirauté » (RS, p. 659). Notons que le capitaine de l'Amirauté est aussi un lecteur : il possède dans sa chambre tous les ouvrages sur le Farghestan (RS, p. 607) et dans sa cabine les volumes des *Instructions nautiques* (RS, p. 726). Le policier Belsenza, quant à lui, « travaill[e] dans [un] bureau [...] à l'odeur assoiffante de papier surchauffé », fait lire à Aldo « [d]es rapports sans mot dire, le sourcil encore froncé de sa lecture » (RS, p. 687-688), fait parvenir à Orsenna un rapport, « rédigé avec une prudence et une réticence extrêmes », pour exposer la situation de Maremma (RS, p. 674). Les agents de l'ordre, tout comme Marino, s'occupent également de mathématiques et de comptabilité : on dit que « [l]es

---

<sup>96</sup> cf. « Chapitre 1 : Ce qui résiste à la vue. Une vision séditeuse contre le regard disciplinaire », p. 28-36.

statistiques de police portaient de jour en jour le témoignage d'un relâchement bizarre de la moralité, et tout particulièrement les cas d'exhibitionnisme et de provocation à la débauche » (RS, p. 688). En tant qu'Observateur, avant d'être celui par qui passe la transgression, Aldo est un universitaire (RS, pp. 555, 595). Son parcours scolaire pourrait difficilement être plus lié à l'écriture : il est passé par « l'école de Droit diplomatique » (RS, p. 669). Quant à Danielo, le puissant fonctionnaire et politicien de la république d'Orsenna, c'est incontestablement un être d'écriture et de papier :

Le trait le plus remarquable de sa carrière était qu'orienté dès sa jeunesse vers des recherches purement désintéressés et spéculatives (il était l'auteur d'une *Histoire des origines* qui faisait autorité à Orsenna pour tout ce qui concernait la période de fondation), la soixantaine passée il avait commencé à se mêler aux intrigues politiques de la ville, à l'âge où les hommes d'État sur le retour cherchent plutôt une justification de leur action passée à travers une biographie d'Agathocle ou de Marc-Antoine; et le préjugé porté contre un homme d'étude avait longtemps prévalu, jusqu'à freiner un peu même à Orsenna cette seconde carrière, contre les preuves d'opiniâtreté et de volonté incisive qu'il n'avait pas tardé à y fournir. Son caractère ombrageux lui valait peu d'amis; en dehors des heures où le service d'État l'appelait à la ville, il passait pour vivre presque seul dans sa campagne de Bordeggha, au milieu de sa bibliothèque (RS, p. 818-819).

L'écriture, dans *Le Rivage des Syrtes*, se trouve donc *a priori* mise dans un pôle valorisé par la narration – c'est-à-dire du côté du pouvoir, de l'autorité, de la dominance. Lisent et écrivent ceux qui de par leur position ou leur rôle devraient chercher à préserver l'ordre établi (l'Observateur, le capitaine, le policier, le fonctionnaire), à perpétuer et à faire respecter ce que prescrivent la loi et la tradition. Mais cette valorisation des maniants de l'écriture, qui sont également des dominants au sein du roman, n'est pas exempte d'ambiguïté. Celle-ci se trouve notamment exprimée dans les formules qu'emploie Aldo pour qualifier Orsenna, cette « personne très vieille et très noble qui s'est retirée du monde et que, malgré la perte de son crédit et la ruine de sa fortune, son prestige assure encore contre les affronts des créanciers » (RS, p. 555). Est-ce un certain dédain pour l'autorité, imprégné de l'influence de Vanessa sur le narrateur? Cette dernière, en effet, méprise carrément Orsenna (RS, p. 597), elle « hait » cette république qui « a la mort sur le visage » (RS, p. 641); elle méprise et « hait » également Marino (RS, p. 628). Il est dit de son mépris pour Orsenna qu'il est communicable, qu'il se transmet à Aldo : « à la stupeur de ma famille, je prétendis qu'Orsenna sentait le marécage et me refusai, sauf pour ces brèves rencontres [avec Vanessa], à sortir plus

longtemps au grand soleil » (RS, p. 598). Pareil transfert semble aussi s'effectuer par rapport au mépris de Vanessa pour Marino : malgré l'amour que dit ressentir Aldo à son égard (RS, p. 627), il n'hésite jamais à le « trahir » ou à le mettre dans l'embarras (RS, p. 658). Le corps policier, également figure d'autorité – et maniant de l'écriture – ne se trouve pas moins dévalorisé dans *Le Rivage des Syrtes* : Belsenza est « mal payé » (RS, p. 632), travaille dans un « bureau lépreux », « au milieu d'un des quartiers pauvres » (RS, p. 687-688), c'est un « pauvre diable » à la « mine subalterne » (RS, p. 632) qu'on laisse « sans ordres, sans renseignements » (RS, p. 631), qui n'a « ni appui ni crédit à Orsenna » (RS, p. 635); raisonner « comme la *simple police* », pour reprendre l'expression de l'Envoyé du Farghestan, correspond à une insulte (RS, p. 758). Finalement, Aldo, dans sa position d'Observateur (alors que le contraire se produit quand il occupe celle du transgresseur), est sans cesse mené en bateau – parfois littéralement (RS, p. 679) – par ceux qui laissent entendre qu'ils en savent plus que lui. Paradoxalement donc, ceux qui ont à faire avec l'écriture sont à la fois valorisés (hiérarchiquement; ils sont nécessairement porteurs d'un certain pouvoir ou alors d'une noblesse) et dévalorisés. Ce qui n'est pas, fait intéressant, sans rappeler l'histoire même des scribes – de ceux qui s'occupent d'écriture – en France :

[L]es deux attitudes archaïques, le mépris et l'honneur, s'entremêlent constamment. Tâche physique laborieuse et mal rémunérée pour les uns, l'écriture est aussi une source de privilèges et de respect pour les autres. Notre civilisation alphabétique semble marquée, et c'est là sans doute son originalité, par une attitude ambiguë, contradictoire vis-à-vis des tenants de l'écriture. On oublie trop souvent, parce qu'on privilégie volontiers l'histoire du livre, que l'écriture est un instrument puissant d'organisation de l'État, d'administration d'un pays et, plus encore, d'exercice du pouvoir<sup>97</sup>.

La littératie, c'est-à-dire la capacité d'un groupe à maîtriser l'écriture, représente en soi un pouvoir. Lorsqu'elle est utilisée par un groupe déjà dominant, cette même littératie participe à asseoir et à renforcer cette domination<sup>98</sup>. Ce n'est pas en vain que le fameux

---

<sup>97</sup> Béatrice Fraenkel, *La Signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1992, p. 27.

<sup>98</sup> Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute, 2007, p. 189-190 : « La littératie a conféré un grand pouvoir au clergé, presque entièrement masculin, ainsi qu'à l'élite (souvent exclusivement masculine) qu'il formait. En conséquence, la minorité des lettrés était investie d'un pouvoir sur la majorité des illettrés (dont une grande proportion de femmes), qui n'avaient qu'un accès indirect au texte canonique. Avec certaines exceptions, cette situation perdura dans le domaine

proverbe dit que « la plume est plus forte que l'épée ». « L'écriture a longtemps conféré une position éminente à ceux qui la pratiquaient. Dans les premiers temps de l'Égypte ancienne, les positions qu'occupaient les membres de l'élite étaient à la mesure des rapports qu'ils entretenaient avec l'écriture<sup>99</sup>. » Alors que cette situation de dominance par ceux qui écrivent dans *Le Rivage des Syrtes* existe bel et bien, ces derniers attirent également le mépris, voire la haine; la trajectoire du récit, après tout, est celle d'une tentative de renverser l'autorité, de renverser l'ordre établi en transgressant le plus grand des interdits de la nation. Ce dégoût pour le pouvoir, lorsqu'il se déploie au sein de la narration, se trouve expliqué par un nombre limité et récurrent de caractéristiques. Lorsqu'on condamne la république d'Orsenna, lorsqu'on tend à fantasmer la transgression des frontières et la rencontre du lointain Farghestan, les justifications tournent toujours autour des mêmes doléances : la vieillesse d'Orsenna, sa décrépitude, sa désuétude, son manque d'imagination, sa résistance au changement. Les critiques de la république renvoient systématiquement au champ sémantique de la société en déclin, de la civilisation décadente – écho avoué, par Julien Gracq, à une lecture du *Déclin de l'Occident* de Oswald Spengler<sup>100</sup>. Mais selon nous, ces traits honnis par les presbytes, par ceux qui cherchent à « abattre les murs », ne sont pas exclusivement liés aux « sociétés en fin de vie », puisqu'ils concernent également deux aspects singuliers de l'écriture (et par extension des sociétés qui l'utilisent) : l'orthodoxie et l'immuabilité du texte, du livre, de ce qui est pris en charge par la littérature. Ces aspects ont été à maintes reprises commentés par les chercheurs s'étant intéressés aux différences existant entre les sociétés qui possèdent l'écriture et les sociétés orales, Jack Goody au premier chef : nous verrons que dans *Le Rivage des Syrtes*, l'orthodoxie et l'immuabilité de l'écriture se trouvent

---

religieux pendant presque cinq mille ans, depuis l'invention de l'écriture, en passant par la diffusion des écoles après la Renaissance, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, où l'instruction universelle commença à devenir une réalité dans quelques-unes des principales puissances mondiales. »

<sup>99</sup> Jack Goody, *La Logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 124.

<sup>100</sup> Bernhild Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, Munich, W. Fink, 1966, p. 197; cité dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995 [1967], p. 1335 : « J'ai dû lire *Le Déclin de l'Occident* vers 1946 ou 47, sans doute au moment où j'écrivais *Le Rivage des Syrtes*. [...] Je crois que la lecture de Spengler, qui a été pour moi passionnante, (je considère d'ailleurs Spengler comme un poète de l'histoire plutôt qu'un philosophe) a autorisé pour moi et un peu légitimé l'accent que je mettais depuis longtemps sur certaines périodes de l'histoire qui me *parlent* plus que d'autre : je veux dire les périodes de décadence : celles où une civilisation s'endort et meurt toute seule – sans avoir besoin de chocs extérieurs – on pourrait dire de *vieillesse*. »

déployées d'une manière particulièrement intéressante à l'analyse que nous avons entreprise sur la compétition s'opérant entre myopes et presbytes et sur la poétique de l'internat qui la sous-tend.

Nous l'avons déjà constaté au premier chapitre : le gouvernement et ceux qui participent à la promotion de son ordre et de sa loi (Marino, Belsenza, Aldo en tant qu'Observateur), dans *Le Rivage des Syrtes*, sont à placer dans la catégorie des myopes, en ce que leur mouvement premier est de résister à l'altérité qui perce au loin, allant même jusqu'à nier les manifestations de l'existence d'une telle altérité. De quelle manière les liens de ces myopes avec la littérature s'inscrivent-ils dans la compétition qui les oppose aux presbytes? Pour bien comprendre les caractéristiques propres aux sociétés « littératiennes », dont Orsenna fait sans l'ombre d'un doute partie (il suffit pour s'en convaincre de se pencher sur la façon dont se conçoivent, dans le roman, l'organisation de l'État avec ses fonctionnaires, la diplomatie et les nombreux documents administratifs évoqués), il nous faut souligner quelques-unes des différences fondamentales que l'écriture instaure par rapport aux sociétés qui ne la maîtrisent pas.

La société orale, celle pour qui l'écriture n'existe pas et qui n'est pas en contact avec des sociétés de l'écrit, ne possède pas les technologies propres à l'inscription de ses savoirs : dans ces circonstances, l'accumulation de connaissances ne peut reposer que sur la mémoire des individus vivant au sein de la communauté<sup>101</sup>. Cette situation, par commodité, génère une possibilité plus facile de changement : lorsque la mémoire faillit et qu'elle oublie, ou lorsque les circonstances contemporaines vont à contre-courant des savoirs traditionnels, la société peut procéder avec une plus grande aisance au changement qui convient le mieux, nonobstant des dispositions qu'elle a prises antérieurement. L'adaptation homéostatique constante caractérise les cultures orales<sup>102</sup>. L'oubli de savoirs devenus désuets y est donc beaucoup plus courant que dans les sociétés littératiennes. Parallèlement, le changement qu'appellent de nouvelles circonstances se fait de manière plus rapide et efficace.

---

<sup>101</sup> Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, op. cit. p. 44.

<sup>102</sup> *Idem*.

Virtuellement, le seul fonds d'information [dans les sociétés orales] réside dans la mémoire d'hommes et de femmes, et cela signifie que la mémoire est toujours sujette à transformation homéostatique, à l'oubli ou au souvenir sélectifs. Il existe bien sûr des techniques pour préserver des informations spécifiques. Mais en l'absence d'instructions délibérées, la mémoire se plie à d'autres intérêts, et tend à rejeter ce qui est incongru. Cet aspect du stockage et de la transmission dans les cultures orales explique en partie leur caractère relativement homogène : les dissonances inconfortables tendent à être annulées par les pouvoirs salutaires de l'oubli, la mémoire privilégiant les expériences qui entretiennent les liens entre les individus<sup>103</sup>.

C'est le fait de ne pas posséder l'écriture qui met la société orale dans un état de création continuelle (le plus souvent cyclique), en raison des limites de la mémoire, du rôle de l'oubli et de l'utilisation inventive du langage et de la gestuelle<sup>104</sup>. Du côté des sociétés littéraires en revanche, où la tradition et la loi se trouvent consignées par écrit, le changement et l'adaptation à des situations labiles deviennent autrement problématiques : une fois objets d'écriture, les textes de loi et de tradition ne sont plus aussi adaptables que leur « contrepartie » des sociétés orales; ils nécessitent alors des réformes délibérées<sup>105</sup>. Ainsi, « dans certaines situations rituelles, l'écriture établit un conformisme, une orthodoxie, comme dans les religions du Livre, qui perdurent inchangés de siècle en siècle<sup>106</sup> ». La stabilité du texte – et son orthodoxie – est une conséquence directe de la trace matérielle qu'il laisse :

La mémoire orale, comme nous sommes prompts à le reconnaître chez les autres, mais pas toujours chez nous-mêmes, peut être traîtresse, et la remémoration est souvent sélective, souvent influencée par des pressions individuelles et sociales. Il peut en être de même des conservateurs, qui sélectionnent tel ou tel document, et agissent en gardiens du temple de l'histoire, mais les documents eux-mêmes ont une existence matérielle en dehors de l'individu, existence très différente de celle du souvenir de la parole; la trace est d'un autre ordre<sup>107</sup>.

L'écriture permet l'existence de textes et de documents auxquels on peut se référer, alors que cette référence dans les sociétés orales, qui ne peuvent compter que sur leur mémoire, est

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 75-76.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 172-173.



beaucoup plus évanescence, et donc beaucoup moins aisée. C'est la raison pour laquelle les sociétés orales changent de manière plus naturelle, « homéostatique », que les sociétés de l'écriture – et ce, justement parce l'oubli et les souvenirs sélectifs permettent une plus grande « infidélité » aux traditions et aux coutumes. Même si certaines nuances s'imposent, écrire amène un conservatisme qui n'est pas envisageable dans les sociétés qui ne connaissent pas l'écriture<sup>108</sup> : ce conservatisme fait remarquablement écho aux caractéristiques que nous avons énumérées d'Orsenna, république pétrifiée dans ses traditions, dans « [s]a complaisance, sa sagesse, son confort, son sommeil » (RS, p. 641), « son assoupissement sans âge » (RS, p. 750).

Aux fins de notre analyse, il est également important de souligner le caractère stable de l'écriture sur de longues périodes de temps – alors que la mémoire seule, pour toutes les raisons que nous avons énumérées, est significativement plus instable. Immuable, ayant le pouvoir « d'établir et de valider un ensemble de croyances sous une forme canonique qui résiste au temps<sup>109</sup> » (contrairement aux mythes des sociétés orales qui se construisent et se déconstruisent au gré des circonstances), un texte écrit a cette potentialité de traverser les générations complètement intact. Ce genre de transmission intergénérationnel *verbatim* n'est pas possible, ou l'est de façon très limitée, pour les savoirs circulant dans les sociétés qui ne possèdent pas l'écriture<sup>110</sup>. L'écriture a ainsi la capacité inouïe (pour les sociétés orales) de produire des situations d'énonciation autonomes<sup>111</sup>, c'est-à-dire que les intervenants ayant produit les énoncés consignés dans un texte n'ont plus besoin de physiquement témoigner pour refaire advenir ces énoncés. C'est cette situation particulière qui permet notamment la création du testament – dont la pertinence repose justement sur le fait qu'il n'appelle pas à témoin le producteur des énoncés l'ayant composé.

Pouvoir se passer de témoignages pour confirmer un engagement signifie que l'acte qui en fait état n'est plus tributaire de l'existence physique des contractants. Il suffit qu'ils aient été là une seule fois, lors de son établissement. Pouvoir se passer de

---

<sup>108</sup> *Idem.*

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>110</sup> À cet égard, voir le chapitre 2 (« La mémoire dans la tradition orale ») par rapport à la population des LoDagaa du nord du Ghana dans Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, op. cit.

<sup>111</sup> Béatrice Fraenkel, *La Signature. Genèse d'un signe*, op. cit., p. 31.

témoins signifie que l'effet juridique du document n'est plus lié au temps de vie des individus, inconvénient que l'on pouvait pallier en choisissant pour témoins de jeunes enfants que l'on prenait soin de gifler : la gifle facilitait le souvenir, la jeunesse assurait une longévité plus grande au témoignage. Désormais indépendant de la vie des sujets, l'instrument juridique l'est encore plus des circonstances formelles d'une cérémonie où paroles, gestes, objets manipulés étaient nécessaires pour fonder les effets juridiques d'un accord. La scène moderne du contrat est tout autre : c'est l'écrit qui tient le premier rôle, autour duquel se réunissent le notaire, les parties. Et c'est l'apposition autographe des signatures qui subsume la gestualité des corps<sup>112</sup>.

L'orthodoxie, l'immutabilité, le conservatisme, la stabilité, la rigidité et la résistance au changement : cette énumération de certaines caractéristiques propres à l'écriture ne sont pas étrangères à celles qui se trouvent méprisées, voire honnies lorsqu'elles se présentent chez les dominants de la république d'Orsenna. Il est donc intéressant de constater, à cet égard, que ceux qui ont le pouvoir – que ceux qui sont en position d'autorité – manient l'écriture. Suivant ce raisonnement, serait-il possible que la volonté de sédition des presbytes vis-à-vis les myopes – cette sédition qui cherche à transgresser les frontières du licite, à abattre les murs de l'ordre et à atteindre l'altérité se situant dans le lointain Farghestan – se manifeste aussi dans le roman, parallèlement, par une « guerre » à l'écriture, se manifeste par une « guerre » au textes du récits, voire même au texte lui-même en tant qu'il est texte? Au-delà de la liberté qu'entretient Julien Gracq avec l'orthodoxie du langage<sup>113</sup> voire de son utilisation fautive du français écrit<sup>114</sup>, certains éléments de la narration nous laissent croire que oui, et ce même si cette « guerre » s'inscrit dans une contradiction et une ambiguïté fondamentales que nous chercherons à mettre en lumière : après tout, *Le Rivage des Syrtes* comme roman est en lui-même un produit de l'écriture.

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>113</sup> Clément Borgal, *Julien Gracq. L'écrivain et les sortilèges*, op. cit., p. 213 : « [L]a liste serait longues de tous les néologismes qui [émaillent ses textes], et dont un certain nombre d'ailleurs risquent d'échapper au lecteur, noyés au milieu de termes locaux ou techniques, extrêmement rares, inconnus des non-initiés, qui contribuent eux aussi à accentuer l'impression d'insolite ».

<sup>114</sup> Pierre de Boisdeffre, *Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1964, p. 362; cité dans Clément Borgal, *Julien Gracq. L'écrivain et les sortilèges*, op. cit., p. 227 : « À la mythologie (...) s'accorde un style original, bien qu'il ne soit pas sans défauts (*Le Rivage des Syrtes* abonde en fautes de syntaxe). »

### *L'oralité des presbytes*

Orsenna, comme nous l'avons constaté, fait donc sans contredit partie des sociétés littératiennes – c'est-à-dire des sociétés qui possèdent l'écriture. L'organisation de l'État, avec ses hiérarchies complexes, son fonctionnariat et sa comptabilité, suppose nécessairement la maîtrise d'une écriture : en témoignent tous les rapports, tous les textes de savoir, toutes les correspondances administratives qui sont mis en scène dans *Le Rivage des Syrtes*. Parallèlement, de manière significative, certaines caractéristiques liées aux dominants dans le récit, dévalorisées par cette catégorie des presbytes qui sont attirés vers un ailleurs, sont assimilables à certains traits de l'écriture et des sociétés qui en sont porteuses. Ne serait-il pas à présent intéressant de se pencher sur le cas du Farghestan, cette contrée désirée, pour voir si et de quelle manière elle se distingue d'Orsenna? Si cette dernière est exposée dans sa vieillesse, dans son conservatisme, dans sa résistance au changement et dans son immobilisme, comment la narration décrit-elle le Farghestan – dans la mesure où celui-ci représente l'altérité tant désirée? Dès sa première évocation par Aldo, il ne fait déjà aucun doute que la nation ennemie est très différente de celle d'Orsenna :

On sait peu de chose dans la Seigneurie sur le Farghestan, qui fait face aux territoires d'Orsenna par-delà la mer des Syrtes. Les invasions qui l'ont balayé de façon presque continue depuis les temps antiques – en dernier lieu l'invasion mongole – font de sa population un sable mouvant, où chaque vague à peine formée s'est vue recouverte et effacée par une autre, de sa civilisation une mosaïque barbare, où le raffinement extrême de l'Orient côtoie la sauvagerie des nomades. Sur cette base mal raffermie, la vie politique s'est développée à la manière de pulsations aussi brutales que déconcertantes : tantôt le pays, en proie aux dissensions, s'affaisse sur lui-même et semble prêt à s'émietter en clans féodaux opposés par des haines de race mortelles – tantôt une vague mystique, née dans le creux de ses déserts, fond ensemble toutes les passions pour faire un moment du Farghestan une torche aux mains d'un conquérant ambitieux (RS, p. 560).

Face au confort, à la stabilité et à la vieillesse d'Orsenna, le Farghestan, constamment « balayé », rasé « de façon presque continue », apparaît comme une société qui, n'ayant jamais la possibilité de construire sur des assises solides, resterait toujours jeune (dans l'enfance d'une civilisation pour reprendre l'Oswald Spengler du *Déclin de l'Occident* qui a inspiré Gracq), constamment ramenée aux origines desquelles elle n'arriverait pas à émerger. Certaines formules nous permettent déjà de faire des assumptions sur le rapport qu'entretiendrait le Farghestan avec l'écriture – dans ce qui distingue ce rapport de celui

qu'entretient Orsenna. Même s'il est vrai, avec cette brève description du Farghestan, que nous sommes loin du changement homéostatique, de l'adaptation graduelle aux circonstances que connaîtraient les sociétés orales, plusieurs éléments viennent néanmoins radicalement l'opposer au pays d'écriture d'où émerge l'énonciation d'Aldo; plusieurs éléments viennent radicalement positionner le Farghestan, au-delà de son éternelle jeunesse, comme parfait et total antagoniste d'Orsenna : il est « oriental », « mongol », une « mosaïque barbare » qui répond à ce que lui dictent ses haines et ses passions, qui a la « sauvagerie des nomades »; c'est le mouvement (les vagues, l'affaîssement et l'émiettement) et l'instabilité (une « base mal raffermie ») qui le qualifient, constamment balayé qu'il est par les invasions, faisant de « sa population un sable mouvant », de sa politique un ensemble de « pulsations aussi brutales que déconcertantes ». C'est d'ailleurs en ce qu'elles sont à l'opposé de celles qu'ils dévaluent dans leur propre société que ces caractéristiques du Farghestan sont valorisées par les presbytes, directement (les costumes farghiens lors de la fête de Noël par exemple, RS, p. 703) ou indirectement (la rumeur collective, la liturgie à l'église Saint-Damase notamment, RS, p. 705-712). Contraires à ceux d'Orsenna, les traits distinctifs que nous venons d'énumérer sont également incompatibles avec ceux qui rendraient possible et que favoriseraient du même coup l'écriture : la barbarie, la sauvagerie, l'instabilité, le mouvement qui ne connaît de cesse s'opposent à l'orthodoxie, à l'immutabilité, au conservatisme, à la stabilité, à la rigidité et à la résistance au changement propres à l'écriture. Pas étonnant, finalement, qu'on dise savoir « peu de chose dans la Seigneurie sur le Farghestan » lorsqu'il est mentionné que « chaque vague à peine formée [se voit] recouverte et effacée par une autre » : si l'écriture existe bel et bien au Farghestan (encore que cette façon d'exister n'est peut-être pas tout à fait assumée par le récit<sup>115</sup>), elle ne prend visiblement pas en charge

---

<sup>115</sup> Il existerait une Chancellerie de Rhages, et donc des papiers officiels du Farghestan : « Je dépliai le papier qu'il me tendait, et soudain mes yeux devinrent fixes. À l'angle de droite, portant le serpent entrelacé à la chimère, et tel que je l'avais si souvent déchiffré à l'Académie diplomatique au bas de traités poussiéreux et centenaires, le sceau de la Chancellerie de Rhages étoilait la feuille. Le texte certifiait le caractère pacifique de la mission du porteur et, en l'accréditant, priaît expressément qu'on lui accordât les égards et le traitement officiel réservés aux parlementaires de guerre. » (RS, p. 752-753) Malgré cela, il est intéressant de constater que « l'Envoyé » ne « vient » pas directement du Farghestan : il fait partie de la « livrée de la princesse Aldobrandi » (RS, p. 753), il a appris la langue du pays (RS, p. 754), il a vécu à Orsenna assez longtemps pour « l'aimer » (RS, p. 761), il a une « manière impersonnelle » de parler de l'autorité qu'il représente (RS, p. 756). Narrativement, il est le double négatif d'Aldo qui vient lui donner confirmation de son acte et suggère son caractère irrémédiable; il ne pourrait être qu'une « hallucination » (RS, p. 764) ou bien qu'un rêve, son arrivée et

efficacement sa fonction d'enregistrement et de transmission – entre nations et entre générations – des savoirs.

Jamais nous ne lisons ou n'entendons parler le Farghestan de « première main », c'est-à-dire par quelqu'un qui en viendrait directement (rappelons que l'« Envoyé » du Farghestan travaille dans les faits pour Vanessa Aldobrandi [RS, p. 753]). Ce pays n'est cependant pas absent du roman, il en constitue même ce qu'on pourrait qualifier de point focal. De « seconde main » seulement donc, lorsque le discours sur la nation ennemie advient, c'est toujours d'une manière qui n'est pas écrite. C'est, plus encore, toujours d'une manière dont il est explicitement dit qu'elle n'aurait pas la possibilité d'être inscrite dans un texte – ce qui vient appuyer cette idée que le Farghestan est une société dominée par l'oralité. Lorsqu'on réfère au Farghestan (la référence est faite, systématiquement, de manière indirecte : « [o]n ne *parle* au fond guère » va même jusqu'à affirmer Belsenza, RS, p. 634), « [c]e sont des bruits » (RS, p. 631) dont il est « impossible de retracer l'origine » (RS, p. 632), impossible à vérifier (RS, p. 634), « des bruits incontrôlables » (RS, p. 761); ce sont « des bruits qui courent dans la ville » (RS, p. 758), une rumeur qu'il n'est pas possible de consigner par écrit (RS, p. 634). Le Farghestan apparaît dans le discours d'une façon évanescence, au sein de bruits qui disparaissent sans laisser aucune preuve de leur passage – tout le contraire de l'écriture qu'il est possible de relire, de vérifier et de contre-vérifier étant donné sa stabilité dans l'espace et dans le temps. Belsenza, expliquant à Aldo la situation difficile du corps policier de faire face à ces bruits, résume à l'aide de sa métaphore les principales caractéristiques qui leur sont associées : leur insaisissabilité, leur mouvement perpétuel ainsi que l'absence de traces qu'ils laissent derrière eux.

Tout *renvoie* aux bruits, mais rien ne les dénonce. Comme si les paroles, toutes les paroles d'une journée, dessinaient obstinément un moule – le moule de quelque chose –, mais que ce moule restât vide. Je me fais bien mal comprendre. Je vais me servir encore d'une image. Vous connaissez le jeu du furet. Tout le monde fait cercle, les mains sont fermées sur la corde, on ne voit rien, mais les mains sont complices, le furet court, glisse le long de la corde, repasse, tourne inlassablement. Il n'est jamais là. Chaque main est vide, mais chaque main est un creux tiède pour

---

sa sortie étant étrangement symétriques (RS, p. 752; RS, p. 763). Aucune autre manifestation de l'écriture farghienne moins ambiguë n'apparaît ailleurs dans le récit.

l'accueillir, pour l'avoir accueilli. Voilà à quel jeu joue Maremma toute la journée.  
Et je ne suis pas tout à fait sûr que ce soit un jeu. (RS, p. 634-635)

Ces bruits concernant le Farghestan qu'on ne peut pas écrire parce qu'ils sont dans une mouvance continue, ces manifestations de l'étranger dans le discours qu'il n'est pas non plus possible de lier à leurs producteurs, se calquent sur cette compétition entre presbytes et myopes que nous avons décrite plus en détail dans le chapitre précédent<sup>116</sup>. Les bruits deviennent comme un autre pendant de cette compétition : ainsi peut-on remarquer, tout au long du *Rivage des Syrtes*, que l'oralité farghienne se manifeste à travers le désir des presbytes (ce sont eux, collectivement, qui créent cette rumeur), et que cette oralité s'oppose à la littérature des myopes évoquée précédemment. Plus l'existence du Farghestan est rappelée ou sous-entendue – plus ce dernier occupe le « centre de la scène », plus la narration s'approche de la satisfaction de son désir interdit – et plus ce qu'on appelle la rumeur, « les bruits » se mettent à envahir le récit. Il faut par ailleurs remarquer combien cet investissement, combien cet envahissement du texte par les bruits se fait au détriment de l'écriture (ou plus précisément de sa mise en scène dans le texte) : originellement dominante, celle-ci finit par se trouver peu à peu renversée au gré des événements qui rapprochent la guerre par l'oralité que nous avons associée au Farghestan. Nonobstant la confirmation du narrateur de la défaite d'Orsenna à la guerre (RS, p. 729), cette dynamique entre oralité et écriture fait déjà pressentir le mouvement de destruction d'une civilisation, la dynamique de retour à « l'état sauvage » et à la barbarie d'Orsenna.

Pour faire la démonstration de la graduelle perte de l'écriture au profit des « bruits », penchons-nous sur l'évolution des activités qui se déroulent à l'Amirauté – le lieu privilégié et central des actions relatées dans *Le Rivage des Syrtes*. Alors qu'originellement cette forteresse de même que les gens qui y travaillent ont des fonctions associées au domaine militaire (la surveillance et la défense des rives), l'assoupissement de la guerre a fortement diminué la pertinence de ces tâches spécifiques. D'ailleurs, si le vocable militaire reste bel et bien présent dans les communications officielles, voire non sujet au compromis, le narrateur ne manque pas d'en dénoter la forte ironie :

---

<sup>116</sup> cf. « Chapitre 1 : Ce qui résiste à la vue. Une vision séditeuse contre le regard disciplinaire », p. 28-40.

[O]n n'avait jamais consenti à la Seigneurie, sous un spécieux prétexte de logique, à changer un mot au vocabulaire du véritable temps de la guerre : la côte des Syrtes demeurait, pour les bureaux, « le front des Syrtes » – « flotte des Syrtes », les misérables carcasses que j'avais pour fonction de surveiller – « étapes des Syrtes », les bourgades qui jalonnaient de place en place la route du Sud. (RS, p. 562)

Malgré cette intransigeance du vocabulaire, on nous fait bien comprendre dès le premier chapitre du roman que des changements majeurs ont été opérés aux Syrtes depuis l'arrêt de la guerre. Afin de justifier les ressources qui lui sont attribuées par la Seigneurie, le capitaine Marino s'est transformé en comptable et en fonctionnaire; l'Amirauté, elle, en centre d'où se trouve gérée l'allocation des ex-soldats aux différentes fermes qui nécessitent leur aide routinière. Cependant, les circonstances dans le récit rapprochant la guerre – et donc le Farghestan – viennent profondément modifier cet ordre initialement dominé par le papier, renversant sa domination au profit de l'oralité. D'un régime géré par l'écriture, nous passons de plus en plus à un régime explicitement régi par les bruits. Un mouvement grandissant remplace l'immobilisme liée à un Marino qui s'occupe des comptes. L'officiel de la loi, des ordres et des hiérarchies se trouve peu à peu substitué par l'officieux d'une communauté se réveillant à son propre désir. Ainsi, au fonctionnariat et au papier se substituent, lorsque s'entreprend la remise à neuf de la forteresse de l'Amirauté, un « remue-ménage continu de fusils entrechoqués, de cliquetis de métal et de cris d'appel », un « brouhaha de voix plus hautes » (RS, p. 660); « le bruit des voix joyeuses et fortes qui s'interpellaient mettait dans l'air une note d'imprévu, de liberté et de sauvagerie » (RS, p. 661 : ne faut-il pas lire là une référence à cette même sauvagerie déjà présente dans la description du Farghestan que nous avons cité précédemment?). Il s'effectue des « *courts-circuits* » dans les instances réglementaires, qui se voient déjouées par Fabrizio (RS, p. 662).

Pareillement à ce mouvement qui prend place au sein des troupes de l'Amirauté, l'oralité finit également par atteindre Aldo, plus précisément dans les communications administratives officielles qui régissent sa fonction d'Observateur. La comparaison de deux situations similaires nous montre ainsi que, lorsque la confrontation commence à devenir une réalité, la possibilité même d'une écriture déserte le narrateur. Aldo est peut-être en mesure de rédiger un rapport « sans reproche », qui sont « la modération et la clarté mêmes » (RS, p. 653) lorsqu'il nie le désir collectif d'une rencontre avec l'ailleurs, lorsque « [l']idée que des fables si extravagantes pussent avoir un degré de réalité quelconque ne [lui] était pas même

sérieusement venue » (RS, p. 671). Cependant, une fois qu'a été franchie la ligne des patrouilles et que la transgression de l'interdit a bel et bien été consommée, il n'est plus possible pour lui d'envoyer un rapport faisant état de la situation, de rendre compte par écrit à la Seigneurie « d'une violation aussi formelle à des règlements » – la seule solution envisagée par le narrateur est alors de « demander audience au Conseil de Surveillance pour une affaire grave sur laquelle [il] désir[e] lui fournir de vive voix des explications » (RS, p. 751).

De concert avec l'Amirauté et le narrateur, le corps policier fait les frais de ces gains de l'oralité sur le texte. Dans la mesure où la présence d'agents de la force publique dans une communauté représente une conséquence indirecte de l'écriture et des organisations qu'elle permet<sup>117</sup>, il n'est pas saugrenu de lire l'impuissance de la police à débusquer et à faire cesser les bruits (RS, p. 634) comme un autre échec de la littérature d'Orsenna sur l'oralité du Farghestan. L'état de Belsenza, alors que celui-ci constate cette impuissance durant la fête de Noël, confirme le constat d'échec à débusquer et à contenir les bruits : « [i]l était de mauvaise humeur », « visiblement en veine de grossièreté », il « sentait le vin »; « Belsenza à la fin avait trouvé trop difficile de se sentir aussi seul. La dérive mécanique de cette âme vulgaire, qui dérapait soudain de sa berge, marquait que les eaux avaient atteint maintenant un certain étiage critique » (RS, p. 703-704).

C'est à la lumière d'une conquête de la littérature par l'oralité dans le roman qu'il faut également relire l'excitation de Fabrizio qui dirige la rénovation de la forteresse en vue de la possible guerre contre le Farghestan. Comment ne pas y voir une métaphore à peine voilée de la victoire des « bruits » sur l'écrit – d'une victoire de l'oralité du Farghestan sur ces traces qui à travers les siècles s'accumulent sur la page blanche de la forteresse d'Orsenna comme une « patine », « une vraie crasse de siècles »?

« Comme ça, elle n'est pas mal, je le reconnais, commença-t-il d'un ton modeste. Mais il manque la touche de l'artiste. Toi, tu vas me comprendre. Elle est à peu près débarbouillée, soit, mais c'est tout de même encore un vieux rocher noir. Maintenant, regarde ceci. »

Il ramassait au pied du mur une pierre éboulée sous sa patine noire où une cassure fraîche mettait une tache d'un blanc éclatant, cristallin.

---

<sup>117</sup> Jack Goody, *La Logique de l'écriture*, op. cit., p. 139.



« Une pierre magnifique, d'un éclat !... Tu vois, on dirait la tranche d'un pain de sucre. Il y a là-dessus trois siècles de patine, une vraie crasse de siècles. Je la gratte, je l'étrille. J'enlève la patine. Dans quinze jours je fais cadeau à Marino d'une forteresse flambant neuve. Mon triomphe ! (RS, p. 665-666)

La compétition entre la littératie des myopes et l'oralité des presbytes, déjà entreprise avec l'émergence et l'envahissement graduel des bruits qui détraquent l'ordre ancestral d'Orsenna (ainsi que les maniants de l'écriture qui le faisaient fonctionner), atteint son paroxysme dans le ballet qui se joue entre l'Envoyé et Aldo à la veille du déclenchement de la guerre. Peu importe d'ailleurs si l'Envoyé vient réellement du Farghestan ou s'il n'est qu'une hallucination du narrateur et si la discussion se veut plutôt le reflet d'un conflit intérieur. Leur entretien s'inscrit dans une dynamique où se confrontent l'officiel et l'officieux (« Je me suis acquitté d'une communication officielle. Une conversation entre nous de nature... privée ne serait sans doute pas inutile », RS, p. 758), « le langage de routine de la police et des chancelleries » (RS, p. 759) et les « sentiments » (RS, p. 760), l'explicite et le tacite – où se confrontent, surtout et au final, l'ordre d'Orsenna et le désir du Farghestan. Dans cet échange, l'officialité est représentée dans toute sa rigidité, son orthodoxie, son rapport à l'écriture que nous avons précédemment illustré : ainsi, « il est difficile de penser contre les mots officiels et les situations acquises » (RS, p. 760), affirme l'Envoyé à Aldo. Parallèlement, il y a le désir qui joue contre l'officialité et qui, lui, apparaît lorsqu'on se trouve en présence du corps de l'autre – alors ce désir et les sensations qui s'y greffent parviennent-ils à « brouiller » l'écrit : « Les mots maintenant se brouillaient sous mes yeux, pendant que je feignais de relire le texte : un sentiment de joie inconnue et d'élection merveilleuse m'envahissait; il me semblait que pour la première fois m'était révélé le sens de l'expression : donner signe de vie » (RS, p. 753). On constate que c'est l'oralité et non les signes écrits témoignant de son existence qui, chez l'autre, est désirée : il est dit par le narrateur que la raison pour laquelle il ouvre la porte à cette manifestation de la nation ennemie et qu'il ne la fait pas arrêter est parce qu'« [o]n ne trouve guère à qui parler, aux Syrtes » (RS, p. 760); et plus encore qu'à ce que le Farghestan a à dire, plus encore qu'au message officiel d'avertissement et de début des hostilités qu'il doit lui transmettre, c'est au ton même d'une expression qu'Aldo prend « un secret plaisir » (RS, p. 754). La clôture de cet entretien préfigure un semblant de défaite des myopes contre les presbytes, un semblant de défaite de l'officiel contre l'officieux, un semblant de défaite de l'écriture d'Orsenna contre

l'oralité farghienne. Le désaveu qui aurait annulé le geste d'Aldo ne sera pas rédigé. Le désir de l'altérité gagnera contre la préservation d'un ordre ancestral, d'une loi et d'une tradition. La guerre d'Orsenna contre le Farghestan aura bel et bien lieu.

L'envahissement du roman par les bruits prend l'apparence, nous l'avons vu, d'une charge, d'un affront, d'une attaque contre la littérature et contre ceux qui la maîtrisent (Marino, Belsenza, la fonction d'Observateur, le gouvernement). On renverse leur dominance et la hiérarchie au profit de bruits qui occupent de plus en plus d'espace dans le roman. Mais ces gains de l'oralité sur l'écriture, ces gains du désir sur l'ordre ont également une autre façon de se manifester et de gagner du terrain, soit par la contamination des sphères normalement allouées à l'écriture. Si la littérature charrie avec elle tout un système de rapports de forces où s'inscrivent dominants (les myopes; ceux qui perpétuent ou protègent l'ordre établi; ceux qui dans *Le Rivage des Syrtes* entretiennent un rapport avec l'écriture) et dominés (les presbytes; ceux qui sont mus par leur obsession et leur désir de contact avec le Farghestan; ceux qui méprisent et détestent les caractéristiques « littératiennes » de leur société), les « bruits » lient autrement, ils créent un lien social radicalement différent de celui créé par la littérature. Les « bruits » instaurent autour d'eux une communauté hétérogène et disparate qui rassemble « des gens qui ne se fussent jamais salués à Orsenna » (RS, p. 627). Ils égalisent, ils brisent les hiérarchies, ils mélangent les individus d'une façon qui évoque « le cousinage spontané, la franc-maçonnerie intime des villes d'eaux où l'on vient soigner une maladie grave » (RS, p. 627), ils parviennent à faire d'une assistance une foule fusionnelle et indifférenciée (RS, p. 707-712). Ainsi, au retour triomphant d'Aldo le transgresseur, dans les rues où le temps coule comme des torrents de sang (RS, p. 815), un communautarisme singulier prend désormais place :

[P]ar-delà les différences de classe et de richesse, cette espèce de fraternité spontanée de la rue ressemblait à celle de gens embarqués dans le même bateau, liés par la solidarité des réflexes d'un équipage de navire au moment où il appareille et où les mots de « mort » ou de « maladie » s'éteignent dans l'imagination au profit de ceux de « typhon » ou de « naufrage ». Un grand privilège partagé détendait les ressorts de la jalousie et de l'envie, égalisait les rangs et brassait les remous d'une masse devenue plus fusible : celui d'un peuple entier, collé au sol et maintenant averti par son oreille profonde, que les temps venus poussaient sur la scène, et qui pêle-mêle, abandonnant ses venelles et ses caves, se bousculait d'instinct dans le désordre vers le seul jour qui vaille qu'on s'y brûle : *le grand jour* (RS, p. 815).

Brisant les hiérarchies et les relations traditionnelles entre dominants et dominés qui prévalent au départ dans *Le Rivage des Syrtes*, l'oralité se trouve peu à peu à occuper dans le roman des positions qui ne lui sont pas *a priori* naturelles.

*La Bible et la lettre au fonctionnaire : deux cas de figure*

Il y a évidemment ces endroits où se côtoient les foules indifférenciées désirantes du Farghestan et où se fréquentent sans distinction de classes, comme dans l'extrait précédent, l'aristocratie et la plèbe : l'espace des rues du récit, où traînent les illuminés et les visionnaires, trouve à ce titre d'intéressants points de comparaison avec celui de la maison Aldobrandi à Maremma. Mais certains intervenants de même que certaines communications qui devraient être strictement dévolus au maintien et à la reproduction de l'ordre et de la tradition écrite développent également une ambiguïté significative qui trahit une contamination par la presbytie, par le désordre et par un puissant désir d'altérité. L'église de Saint-Damase, malgré son caractère oriental, mauresque, hétérodoxe (RS, p. 705), se base tout de même sur une religion du Livre – sur une religion des Écritures (voire sur plusieurs religions des Écritures si l'on considère ses influences islamiques, RS, p. 705) –, fait fi de l'orthodoxie propre au texte en étant ramenée à une « voix » singulière, « militante » (RS, p. 708). Au-delà de sa propension à attirer et à lier singulièrement des individus très différents, cette voix fait considérablement dérailler les textes sacrés sur lesquels elle devrait trouver son fondement : ainsi, si dans la liturgie du prêtre de Saint-Damase « [l]es emprunts scripturaires sont fort nombreux et précis<sup>118</sup> », ceux-ci déforment le ton d'usage et s'agencent d'une manière qui non seulement vient en quelque sorte annuler le sens premier d'une prédication qui serait consacrée à la naissance du Christ, mais également en proposer la parfaite contradiction, l'indépassable discordance – assimilant la naissance à la mort, l'apparition du Christ à une douleur et à une destruction de l'humanité à venir, singulièrement bienvenues et qu'il n'est pas possible d'éviter, comme le souligne sans ambages Robert Couffignal :

---

<sup>118</sup> Robert Couffignal, « La Bible dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq », *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers*, Angers, Presses de l'Université, 1981, p. 36.

De même que la solennité remplace le ton direct et simple du récit évangélique, l'aspect du Christ est ici celui qu'il présente dans le Livre de l'*Apocalypse* : un roi armé du glaive, plutôt que l'enfant désarmé offert à l'adoration des mages. À récapituler tous les emprunts à l'Écriture dans le sermon de Noël, on s'aperçoit qu'ils proviennent de passages dits eschatologiques, concernant les derniers temps du monde, et que leur tonalité est généralement funèbre. Alors que Matthieu ou Luc évoquent la Nativité de Jésus comme promesse de bonheur, de paix et de joie, annonçant une « bonne nouvelle, qui sera pour tout le peuple le sujet d'une grande joie » (*Luc*, 2, 10), le prédicateur de Saint-Damase [sic] apporte la « nouvelle d'une ténébreuse naissance » et celle-ci n'a pas encore eu lieu; « l'angoissant passage », « le ténébreux passage », reste encore à traverser; même après la naissance, la douleur ne disparaîtra pas, bien au contraire, car elle débouche sur la Mort, comme le dit le vieux cantique manichéen : « Le ventre est pareil à la tombe », affirmation étrangère à l'Écriture, mais proclamée par la Gnose. Certes, rapprocher nuit de Noël et nuit de la Passion est une tradition de la prédication chrétienne, de Tertullien à Bossuet, jusqu'à un autre « sermon littéraire », celui que prononce Thomas Beckett dans la pièce de T. S. Eliot : *Meurtre dans la cathédrale*. Mais, pour ces auteurs, la naissance a eu lieu, et Notre-Seigneur est célébré comme le vainqueur de la mort. Chez Gracq – pour son personnage – Jésus n'est pas encore né, le Fils est toujours « dans le sein de sa mère »; alors, de Qui ou de Quoi la nuit est-elle grosse? Elle est celle qui précède le dernier Jugement; on devine la présence d'un Juge qui fonde à l'improviste sur le coupable, qui pèse, condamne, use du glaive – présence angoissante et, tout compte fait, peu personnelle. De même que la Noël de Saint-Damase n'est pas sa véritable Nativité, elle n'est pas non plus sa Parousie, son Avènement<sup>119</sup>.

La prédication de Noël devient ici une autre conquête de l'oralité du Farghestan sur la littérature d'Orsenna. La « voix » de l'église Saint-Damase contamine et fait dysfonctionner les Écritures, texte qui entre tous les textes devrait normalement être celui empreint de la plus grande orthodoxie, texte qui devrait naturellement viser le respect et la reproduction de son contenu. Dans *Le Rivage des Syrtes* (de manière générale dans le roman selon Robert Couffignal, mais peut-être encore plus spécifiquement et de façon plus spectaculaire et concentrée dans la liturgie de Noël à l'église Saint-Damase), Gracq semble « prendre l'Écriture à rebours<sup>120</sup> ».

On lit semblable dysfonction de l'écriture au sein d'un autre texte mis en scène par le roman, alors que de la même manière que pour les Écritures, il devrait être orthodoxe et viser au maintien et à la reproduction de l'ordre : la correspondance administrative du

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 38.

gouvernement d'Orsenna. Normalement, la correspondance administrative permet la communication entre subalternes et supérieurs hiérarchiques, « tout à fait officiellement, et d'une manière qui perme[t] d'enregistrer durablement question et réponse, pour qu'elles servent de référence à l'avenir, offrant ainsi une clarification, une garantie et un précédent<sup>121</sup> ». Le courrier qu'Aldo reçoit de la Seigneurie, malgré « le timbre du Conseil de Surveillance, dont dépend à Orsenna la conduite des affaires de haute police » et le « style administratif en usage dans les bureaux de la Seigneurie » (RS, p. 668), se trouve cependant contaminé par l'ambiguïté, le désordre et l'oralité du Farghestan, faisant dysfonctionner le conservatisme traditionnel qu'aurait dû posséder ce genre de communication. Car si l'on y regarde bien, cette correspondance écrite se calque sur l'entretien avec l'Envoyé dont nous avons déjà cité quelques extraits précédemment. Pareillement à l'échange d'Aldo avec l'Envoyé, la lecture du courrier venant de la Seigneurie se déroule en deux temps, une communication officieuse suit la communication officielle. Elle tient sur « deux enveloppes cachetées » qui sont distinctes et que le narrateur lit, l'une après l'autre (RS, p. 668) : il y a d'abord le premier document où c'est l'officialité qui domine, document qui constitue « une sorte d'instruction assez longue et particulièrement verbeuse » (RS, p. 668), qui débute « par un rappel minutieux des points établis par [le rapport d'Aldo] », et qui s'articule « autour de trois points » (RS, p. 671); puis vient dans un deuxième temps un second document, une communication qui se veut plus officieuse, en ce sens où quelqu'un y prend parole personnellement, « en son propre nom », document d'où émerge au contraire du premier document une « voix » particulière ramenée de manière insistante à son oralité – bien que cette voix soit écrite, bien que sa matière soit inscrite sur le papier : on parle dans l'extrait d'« entendre » une voix et non de la lire, elle s'adresse explicitement à l'oreille; on fait référence à la plénitude de sa « sonorité ». Cette voix représente une « présence » dont on peut apprécier le « timbre », de la même façon que dans l'entretien avec l'Envoyé on appréciait le « ton » :

Les instructions officielles s'arrêtaient là. Elles me prêtaient longuement à réfléchir et à m'étonner. Mais maintenant *quelqu'un* en son propre nom prenait la parole – celui dont la signature indéchiffrable sabrait le bas de la feuille –, une voix me tirait à l'écart, singulièrement reconnaissable, me semblait-il, sans que je l'eusse jamais

---

<sup>121</sup> Jack Goody, *La Logique de l'écriture*, op. cit., p. 107.

entendue, à sa plénitude de sonorité et comme à un velouté ancien de puissance. Cette voix perçait maintenant le bredouillement officiel et s'élevait seule, comme si, plus qu'au flot des paroles décevantes, il eût été de toute importance de disposer maintenant mon oreille aux suggestions profondes, presque hypnotiques, d'un certain *timbre* (RS, p. 673).

Ce courrier en deux temps, cette correspondance en deux mouvements – le mouvement de l'écriture administrative d'abord, celui de l'émergence d'une voix ensuite – appuie l'idée d'un renversement incongru de la dominance du papier par l'oralité à même l'un des outils privilégiés des sociétés littéraires, à même un message qui devrait en tous points en être l'apanage, c'est-à-dire une correspondance gouvernementale semonçant et ramenant à l'ordre l'un de ses fonctionnaires. Alors que ce qui était mis de l'avant dans la communication officielle, c'était son « bredouillement », c'était son « flot de paroles décevantes », sa « prose comme à dessein bourbeuse, et qui tenait moins à son sens général mal appréciable qu'à l'ennui poli et compact qu'elle exprimait éloquemment » (RS, p. 671), la parole, quant à elle, se trouve au contraire valorisée par la narration. Elle s'impose, elle « tire à l'écart »; c'est une parole qui est empreinte de « plénitude » et de « puissance »; elle « perce » et « s'élève seule »; elle « hypnotise ». Et que vient dire cette parole à Aldo? Elle suggère explicitement que malgré son endormissement, malgré la torpeur des derniers siècles, il ne faut oublier sous aucun prétexte que la guerre existe bel et bien :

L'état officiel d'hostilité, qui est celui de la Seigneurie vis-à-vis d'une certaine puissance étrangère, a pu avec les années s'évanouir dans la conscience de son peuple jusqu'à devenir un sujet de plaisanterie et de dérision; il vous appartient de vous rappeler, au besoin contre lui, une vérité *redoutable* qui n'a jamais cessé d'être, et de vous en maintenir en toutes circonstances à la hauteur de ce qu'elle peut proposer. [...] Orsenna attend de vous que vous sachiez être dans les Syrtes la conscience de son péril – faute de quoi, votre démission (RS, p. 673-674).

Tout comme c'était le cas pour l'entretien d'Aldo avec l'Envoyé du Farghestan, la correspondance administrative ici mise en scène joue d'une dynamique entre l'officiel et l'officieux. Et, pareillement à ce qui se voyait pour l'entretien d'Aldo avec l'Envoyé du Farghestan, le courrier d'Orsenna à l'adresse de son Observateur joue également d'une dynamique entre l'explicite et le tacite. Même si l'on a affaire à des instructions dites officielles, des instructions issues des plus hautes sphères de pouvoir, où devrait normalement prévaloir une certaine clarté dans les semonces et dans la marche à suivre, Aldo n'arrive pas à

bien saisir la nature de ce qui est réellement exprimé à travers le message. Le sous-texte qu'il perçoit sans pouvoir le circonscrire semble lui suggérer quelque chose d'obscur, d'opaque, quelque chose qui résisterait à la compréhension, qui resterait malgré tout effort *illisible* : Aldo « ne possède pas la clé » (RS, p. 668) qui lui permettrait une lecture véritable de ce que la lettre d'Orsenna cherche à exprimer. L'intelligibilité de ce qui devrait être de mise pour la correspondance administrative, Aldo en perçoit l'affectation – voire l'ostentation – mais le caractère compréhensible n'apparaît ici que comme leurre – le langage arrive dans son déploiement à s'obscurcir lui-même par sa forme et sa tournure singulières, rendant nécessaires un déchiffrement, un décryptage ou du moins une interprétation :

Pris dans leur isolement, tous les mots de ce texte m'étaient clairement compréhensibles, et pourtant la signification de l'ensemble me demeurait brouillée [rappelons que c'est le même qualificatif que le narrateur utilise pour décrire son rapport avec la lettre que lui transmet l'Envoyé]. À certains tours mal explicables de la phrase, à l'accumulation superflue de précautions de langage là où on les attendait le moins, je pressentais que, pour le rédacteur, la charge exacte de signification impliquée çà et là dans quelque terme d'apparence banale n'avait pu être exactement la même que celle que j'y attachais (RS, p. 668-669).

Toute la lecture d'Aldo suggère la présence d'un texte sous le texte, d'un tacite de la suggestion qui se cacherait sous l'explicite des mots officiels : le document est « ambigu » (RS, p. 671). Nécessitant un décodage, Aldo l'interroge « avec la fièvre du chasseur qui tombe sur un entrecroisement de pistes embrouillées » (RS, p. 670). Le narrateur semble en conclure que l'explicite est accessoire, et que c'est par le tacite qu'il faut se laisser guider : ainsi, il cherche « moins à [s]e préciser la conduite pratique qu'on [lui] invitait à suivre qu'à laisser jouer, comme un miroitement trouble, les complaisances qu'on souhaitait peut-être d'éveiller en [lui] » (RS, p. 670). De concert avec la « voix » qui cherchait à rappeler avec insistance la guerre à Aldo dans le second document, le pendant officiel de la correspondance valide l'importance des bruits que le narrateur a essayé de banaliser. Aldo ne lit pas cette validation comme une exhortation à porter attention à ces bruits, comme un ordre de chercher à les traquer et à les éliminer. Au contraire, il y voit non seulement une crainte de les voir disparaître mais un secret désir de les voir advenir de manière moins équivoque :

On pouvait discerner, dans l'empressement qu'on montrait à traiter ces bruits comme une donnée solide sur laquelle on pouvait s'appuyer, à leur accorder sans autre vérification un fondement et un avenir, comme une volonté de déboucher à

travers eux sur une perspective longtemps interdite, de leur prêter un lointain, un au-delà dont la possibilité m'était subtilement et attentivement suggérée, comme si l'on eût craint surtout que je refermasse trop vite une porte soudain battante, une porte que l'on avait secrètement attendu de voir s'entrouvrir (RS, p. 671-672).

Un dernier élément, qui aurait sans doute pu être relégué dans la catégorie des détails sans importance (bien qu'en littérature, quels éléments peuvent véritablement être classés dans cette catégorie des détails sans importance<sup>122</sup> ?), nous semble au contraire particulièrement significatif pour l'analyse que nous tentons de faire en venant renforcer encore plus les ressemblances qu'entretiennent la correspondance gouvernementale et l'échange diplomatique d'Aldo avec l'Envoyé du Farghestan – soulignant, à travers ces similitudes, le déraillement d'une écriture administrative au profit d'une oralité envahissante : la subtile référence qui est faite à « la signature indéchiffrable qui sabrait le bas de la feuille » (RS, p. 673)<sup>123</sup>. Dans la communication entre Aldo et l'Envoyé, nous avons constaté toute l'importance que prenait le corps de l'autre, toute l'importance que prenait sa présence physique lorsqu'on la comparait au faible crédit qui était accordé aux textes témoignant du début des hostilités entre les deux nations. Cette importance du corps n'est pas étrangère à la signature, signe d'identité par excellence<sup>124</sup>, et signe qui cherche également à matérialiser une présence physique, à signifier une manifestation corporelle particulière à même le texte. « Le scripteur, en graffitant son nom, expos[e] [...] le résultat d'un geste émanant de son

<sup>122</sup> « On le sait, la question du détail littéraire est difficile, pour des raisons tant de délimitation que d'interprétation : ainsi, comment expliquer que l'on note ce qui est, par définition, non notable? Peut-on encore parler de détail quand, désigné comme tel, il n'en est, du coup, plus vraiment un? On peut toujours en tenter une définition textuelle [...], mais reste posée la question de son in-signifiante. D'autant que, si l'on se place en réception, le détail peut devenir l'essentiel (cf. son importance en psychanalyse et dans le plaisir que procure le texte) » (Marie Scarpa, « Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme? Lecture ethnocritique d'un "détail" du *Ventre de Paris* », *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 37).

<sup>123</sup> L'impossibilité de déchiffrer une signature au bas d'un texte qui visiblement agit sur nous laisse songer au malaise que Gracq entretenait avec la signature dans sa conception de l'histoire littéraire : Michel Jarrety fait une intéressante analyse à cet égard. « [Pour Gracq, d]es livres restent, non des auteurs, et c'est la seule manière de préserver à la littérature sa valeur d'expérience singulière. » (Michel Jarrety, « Écriture, lecture, signature », *op. cit.*, 1994, p. 42).

<sup>124</sup> Béatrice Fraenkel, *La Signature. Genèse d'un signe*, *op. cit.*, p. 21 : « Les signes, on l'aura compris, peuvent facilement être considérés comme les insignes de ceux qui les manipulent puisqu'ils ont pour fonction de référer à des individus. »



corps<sup>125</sup> »; alliage d'une écriture et d'un geste, la signature se distingue de n'importe quelle autre phrase ou mot dans la performativité qui en est fondamentalement constitutive :

Il va de soi que la simple lettre adressée à quelqu'un est elle-même signée, que seul l'auteur du texte est « autorisé » à le faire valablement et que seul l'énoncé « signature » remplit ce rôle et est reçu comme tel. Cela implique que toute signature soit comprise comme dotée d'une performativité qui, bien que n'était pas nécessairement officialisée, est néanmoins réelle. Cet acte de signer, que produit-il? Il produit et reproduit en chacune de ses occurrences la présence d'un corps cérémoniel, celui de l'énonciateur d'écrit, corps caché, produit par l'événement de la scription et reçu par le spectateur. Spectateur et non lecteur, car les signatures ne sont pas à lire mais à voir. Cet acte produit donc un spectacle, il permet que le corps de l'énonciateur soit vu, hors texte, mais en contexte, et ce spectacle le confirme dans sa dimension cérémonielle<sup>126</sup>.

Dans l'extrait cité, une métonymie vient également accentuer cette idée de la corporalité associée à la signature : c'est la signature qui « sabre » le bas de la page, non pas le signataire. La figure de style est extrêmement intéressante dans les circonstances, dans la mesure où elle peut faire référence à un présupposé spécifique de la graphologie, l'étude des caractères selon l'écriture, un présupposé qui d'ailleurs vient étrangement se vérifier dans la teneur même du message signé, qui est d'un caractère autoritaire, agressif :

On trouve très fréquemment, comme clôture du nom, même chez les nations où le paraphe n'est pas habituel, un trait final inutilement appuyé, soit en forme de massue, soit en éperon ou bien en court mouvement de faucille. Il s'agit ici des diverses manifestations d'une énergie décidée à s'affirmer par la force ou la puissance dans le premier cas, par violence subite dans le second, par persévérance dans le troisième. Les natures combatives, les lutteurs, dans le sens militaire aussi bien que dans le sens moral, emploient ces traits en massue, en éperon ou en faucille<sup>127</sup>.

La signature présente au bas de cette lettre fait donc advenir un corps, elle fait donc advenir la présence physique d'un signataire : ce n'est d'ailleurs pas un hasard si elle s'intègre dans le texte tout de suite après l'évocation de « *quelqu'un* [qui] en son propre nom prenait la parole ». Ce fameux « *quelqu'un* », cette « voix », ce « *timbre* » sont, aux dires du narrateur,

<sup>125</sup> Béatrice Fraenkel, *La Signature. Genèse d'un signe*, op. cit., p. 155.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>127</sup> Max Pulver, *Le Symbolisme de l'écriture*, Paris, Stock, 1982 (1931), p. 185; cité dans Béatrice Fraenkel, *La Signature. Genèse d'un signe*, op. cit., p. 216.

« singulièrement reconnaissable[s] » : ils procèdent donc nécessairement d'une identité – que confirme aussi la signature à chaque fois qu'elle se présente en clôture d'un texte, comme c'est le cas ici. Cependant, cette signature-ci fait explicitement problème : elle est, nous dit-on, indéchiffrable – en d'autres mots, la signature ne permet pas d'identifier le producteur de la lettre et échoue dans sa fonction d'identification. Si le corps – le « *quelqu'un* », la « voix », le « *timbre* » – sont bel et bien présents, l'identité qui permet l'identification, elle, est absente. Cette situation est exactement la même que celle de l'Envoyé qui n'a pas de nom : dans tout l'échange avec Aldo, celui-ci est décrit par sa fonction, par sa voix – ou par son corps : « une silhouette vigoureuse et cependant assez gracile » (RS, p. 752), « cette peau sombre, ces yeux aigus et fixes » (RS, p. 752), les « yeux légèrement bridés » (RS, p. 757), il a un pli « raide et austère comme une cicatrice » (RS, p. 760). La lettre administrative existe, elle transmet un message à Aldo; cependant, impossible d'en connaître le signataire. En cela, la correspondance administrative, jusqu'à sa signature, calque les caractéristiques des « bruits » que véhiculent les presbytes, ces « [m]oule[s] de quelque chose » qui reste vide, impossibles à consigner par écrit, impossibles à identifier, qui se déploient et se manifestent sans la présence d'auteur spécifique.

#### *Contre l'envahissement des bruits, la primauté de la lettre*

À la lumière de l'exposition que nous venons de faire, nous pourrions essayer de résumer en deux temps la dynamique particulière qui se joue entre la littératie et l'oralité dans *Le Rivage des Syrtes*. La république d'Orsenna est une société vieille dont tout le système et le fonctionnement – les hiérarchies, l'administration, l'organisation sociale, la religion – montrent combien elle est littératienne, combien elle est profondément déterminée par l'écriture : c'est la situation de départ, c'est la situation sur laquelle s'ouvre le roman. Advient cependant une rumeur, de plus en plus insistante, venant de la contrée « orientale », « primitive », « sauvage » du Farghestan; adviennent cependant ces fameux « bruits », impossibles à consigner par écrit, impossibles à débusquer et à contrôler par les tenants de l'ordre et de l'écriture, bruits qui dans la narration vont prendre une place de plus en plus importante à mesure que se rapproche le moment déterminant de la transgression d'Aldo. Plus le désir du Farghestan devient fort et plus on assiste à un renversement des rapports de

force initialement mis en scène dans le roman : les bruits se mettent, graduellement, à envahir le récit. Cette prise en charge de la narration par l'oralité se fait, nous l'avons vu, au détriment de la littératie, dont la dominance se trouve méprisée et remise en question – l'oralité allant jusqu'à contaminer certains des parangons des cultures écrites, certains de ses textes traditionnels les plus orthodoxes, certaines des écritures les plus susceptibles de reproduire et de maintenir l'ordre ancestral assuré par la lettre : la Bible telle que réinterprétée par la liturgie de l'église Saint-Damase de même que la correspondance administrative qui confirme et renforce le désir d'Aldo pour le Farghestan.

Nous en faisons l'hypothèse au début de ce chapitre : dévaloriser l'écriture pour valoriser le désir d'une contrée lointaine définie par son oralité dans le récit, c'est encore une fois mettre en scène cette poétique de l'internat propre à la fiction gracquienne. Le mépris des techniques littératiennes expose une résistance à l'autorité en place, à l'ordre établi, aux dominants qui cherchent à perpétuer l'orthodoxie de l'écriture, tant à Orsenna qu'à l'internat. L'impossibilité de la fiction post-transgression chez Gracq<sup>128</sup> trouverait d'ailleurs à l'aune de ce nouveau chapitre une autre explication intéressante pour ce qui est du *Rivage des Syrtes* : une fois traversée la mer des Syrtes, une fois atteintes les rives du Farghestan, on aurait en quelque sorte rejoint cette société de l'ininscriptible, on aurait en quelque sorte rejoint cette contrée de l'« incroyable » propre aux bruits – on aurait rejoint un endroit où la littératie n'est plus possible. Ce pourrait être l'une des raisons d'une fin aussi « brutale » du récit au seuil de la guerre, une raison pour laquelle *Le Rivage des Syrtes* se limiterait à raconter un prélude : l'écriture de l'histoire s'arrête aux confins des sociétés écrites. D'ailleurs, si l'on revient sur les catégories que nous avons posées au premier chapitre<sup>129</sup>, il n'est sans doute pas anodin de souligner que la presbytie, dans les faits, se caractérise par une difficulté à lire et à écrire – et que les opérations propres à la littératie ne sont pas aisées lorsque le regard se pose au loin. S'il est vrai que *Le Rivage des Syrtes* présentent les « confessions » d'un Aldo qui écrirait son histoire sur le « rougeoiment de [l]a patrie détruite » (RS, p. 729), c'est que celui-ci aurait finalement rencontré l'altérité, cette altérité que tire à lui tout le désir du récit – c'est que dans un cadre extérieur au temps de la narration, Aldo a ultimement rejoint les

<sup>128</sup> cf. « Introduction », p. 9.

<sup>129</sup> cf. « Chapitre 1 : Ce qui résiste à la vue. Une vision séditieuse contre le regard disciplinaire », p. 28-40.

terres du Farghestan. Pourtant, et cela appuie l'hypothèse d'une écriture qui ne serait plus possible une fois la frontière abolie, jamais cette rencontre, jamais l'altérité de la nation ennemie ne trouve de place dans l'écriture du roman de Julien Gracq. Les allusions au caractère analeptique du roman sont non seulement rares, comme nous l'avons déjà mentionné : elles sont narcissiques, c'est-à-dire qu'elles ne représentent, au terme de la destruction de son pays et de la découverte du Farghestan, qu'Aldo en train de s'évaluer et de peser sa situation personnelle. L'autre est systématiquement évacué de toutes les allusions analeptiques du roman.

Dans le premier chapitre de notre analyse, nous avons montré cette ambiguïté, ce paradoxe constitutif du *Rivage des Syrtes* : que si le roman ne pouvait se concevoir sans l'existence du Farghestan, c'était pourtant l'apparition de ce même Farghestan qui rendait impossible la continuation de la narration d'Aldo. La devise au futur des Aldobrandi, *Fines transcendam* – « Je transgresserai les frontières » – est à l'image de la poétique de l'internat opérant dans le récit gracquien. Le roman suggère un *à venir*, mais c'est la résolution du désir de braver l'interdit qui met d'une manière catégorique un terme à la possibilité même de la fiction – ce qui a d'ailleurs pu donner l'impression à certains critiques que le mouvement propre à l'écriture gracquienne en était exclusivement un d'attente, d'immobilisme et de contemplation passive dont l'action véritable était exclue. Ce paradoxe du désir qui meut la fiction tout en présentant son repoussoir nous laisse songeur. Si les littératie-oralité sont à concevoir en parallèle des dyades myopes-presbytes, ordre-désordre, inertie-désir, il serait douteux que le rapport du personnage de Julien Gracq à l'écriture se limite à une dévalorisation sans équivoque de la littératie pour une exaltation exclusive de l'oralité. Parvenir à une conclusion aussi radicale ne rendrait pas tout à fait justice à toute la richesse et à toute la complexité présentes au sein du *Rivage des Syrtes*. Si l'on est très attentif au déroulement de la narration, il est effectivement possible de voir advenir un second paradoxe, une seconde dynamique faisant cohabiter deux mouvements contraires, et qui se manifeste à même cette singulière poétique de l'internat dont nous tentons ici de relever les marques dans l'écriture gracquienne. *Le Rivage des Syrtes* semble déployer un mépris pour l'écriture et pour toute la culture spécifique qu'elle charrie avec elle, oui; le roman semble également fantasmer, semble également exalter une certaine conception d'une oralité portée par une

société jeune, sauvage et désirable; mais il faut remarquer que l'œuvre porte également en elle la négation d'une possible dominance de la littérature par l'oralité : c'est l'indépassable primat de l'écriture et du papier qu'ultimement *Le Rivage des Syrtes* met en scène. Penchons-nous par exemple sur ce passage où s'effectue la transgression d'Aldo :

« Il va falloir virer de bord », marmonna Fabrizio entre ses dents très vite, avec l'accentuation patoisante de Marino, comme s'il se fût hâté d'exorciser, de décharger le rite de son efficace.

La phrase s'étira paresseusement dans le silence, insignifiante comme une bouffée de fumée; les mains de Fabrizio l'ignorèrent si complètement qu'elles quittèrent la roue du gouvernail et allumèrent négligemment une cigarette.

« On est bien en mer, Aldo, par un petit matin frais comme celui-là... »

Il s'étira les bras voluptueusement.

« L'Amirauté sent le renfermé, tout de même... Tu as les cartes? » ajouta-t-il sans hâte en désignant le rouleau que je tenais sous le bras.

Je le lui tendis sans mot dire.

« ... La ligne des patrouilles... » appuya-t-il d'un ton doctoral en laissant traîner son doigt le long de la ligne pointillée. « C'est assez difficile à situer là-dedans, Aldo, tu peux te faire une idée », ajouta-t-il en balayant d'une main emphatique la mer vide, car Vezzano fuyait déjà assez loin dans notre arrière. « Marino le sent, lui, tu comprends, c'est de nature, moi j'ai besoin de prendre mes repères.

– Et il n'y en a pas beaucoup.

– Ah ! tu es d'accord... Au fond, tout cela est assez fictif », trancha-t-il avec une moue compétente, d'un mot si cocassement inhabituel dans sa bouche que mon trouble extrême faillit fondre en un éclat de rire. [...]

Gauchement, sentant en nous s'engloutir les secondes, et le temps se précipiter sur une pente irrémédiable, nous sourions tous deux aux anges d'un air hébété, les yeux clignant dans le jour qui montait devant nous de la mer. Le bateau filait bon train sur une mer apaisée; la brume s'enlevait en flocons et promettait une journée de beau temps. Il me semblait que nous venions de pousser une de ces portes qu'on franchit en rêve (RS, p. 732-733).

Dans l'extrait, les deux hommes considèrent les cartes géographiques, autre outil propre aux sociétés de l'écriture, et n'arrivent pas à déterminer l'endroit exact où traverserait la fameuse ligne des patrouilles : ils en arrivent à la conclusion que cette ligne a quelque chose de fictif.

Lorsque Aldo nourrit son obsession du Farghestan et de la ligne des patrouilles dans la chambre des cartes, il se laisse aller à croire que la frontière sur le papier imprime dans la réalité des signes de son existence, des empreintes, des marques :

Orsenna et le monde habitable finissaient à cette frontière d'alarme, plus aiguillonnante encore pour mon imagination de tout ce que son tracé comportait de curieusement abstrait; à glisser tant de fois mes yeux dans une espèce de *conviction* totale au long de ce fil rouge, comme un oiseau que stupéfie une ligne tracée devant lui sur le sol, il avait fini par s'imprégner pour moi d'un caractère de réalité bizarre : sans que je voulusse me l'avouer, j'étais prêt à douer de prodiges concrets ce passage périlleux, à m'imaginer une crevasse dans la mer, un signe avertisseur, un passage de la *mer Rouge* (RS, p. 577).

La ligne des patrouilles ne laisse de véritable trace que sur le papier; arbitrairement dessinée sur une carte, « depuis longtemps acceptée d'un accord tacite pour ligne frontière », « que les instructions nautiques interdisaient de franchir en quelque cas que ce fût », la ligne ne donne aucun indice de sa présence à l'extérieur de la carte sur laquelle elle se trouve imprimée. Et c'est cette situation qui donne un moment à Aldo et à Fabrizio l'impression qu'elle n'existe pas. On ne peut dire exactement le moment où elle a été franchie; la traverser laisse croire que l'équipage du *Redoutable* vient de « pousser une de ces portes qu'on franchit en rêve ». Mais les frontières, même lorsqu'elles ne laissent de traces physiques réelles que sur le papier, même si ce sont des lignes qui en soi sont imaginaires, n'en perdent pas moins de leur « réalité », c'est-à-dire de leur performativité, comme en témoigne Tim Ingold dans sa *Brève histoire des lignes* :

La ligne de démarcation [entre la Finlande et la Russie] était représentée par une bande forestière bien définie, au milieu de laquelle la frontière était supposée se trouver. En dehors de quelques postes frontières disséminés ici et là, rien d'autre ne la représentait. Pourtant, si j'avais essayé de la franchir, on m'aurait tiré dessus, de l'une des tours d'observation situées du côté soviétique. On trouve aussi ce type de lignes à la fois imaginaires et lourdes de conséquences dans celles qui délimitent l'espace aérien et les zones de pêche, ainsi que dans les fuseaux horaires<sup>130</sup>.

De la même façon, la transgression de la frontière par Aldo est lourde de conséquences : c'est elle, dans les faits, qui pave la voie à une reprise de la guerre avec le Farghestan. Le papier, la lettre – ici la carte géographique – impose à l'extérieur de leur cadre des marques, des tracés,

<sup>130</sup> Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011, p. 70.

des frontières qui n'ont pourtant de visibilité que dans leur cadre, et l'on n'a d'autre choix que de composer avec ces empreintes. Car celles-ci n'ont rien de « fictif », comme le suggèrent Aldo et Fabrizio dans leur conversation à bord du *Redoutable*; ces traces sont bel et bien réelles.

Cela nous fait revenir sur un élément que nous avons développé dans ce chapitre : la contamination des textes (les Écritures et la correspondance administrative) par l'oralité. Il y a une raison spécifique pour laquelle nous avons parlé, dans ce cas particulier, de contamination et non de défaite de l'écriture. Nous n'assistons pas là à un abandon de la littérature : l'envahissement de l'oralité, des « voix » sur les textes, s'inscrit en supplément de l'écriture, il ne participe pas à son renversement. La contamination s'ajoute comme une greffe ne compromettant pas le primat de l'écriture, elle offre une interprétation de ce qui était écrit précédemment – elle n'en représente pas la négation. Les interprétations d'un texte peuvent changer, on peut en proposer de nouvelles; mais le texte, lui-même, ne change pas, et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle « il est toujours possible pour les fondamentalistes de revenir à une compréhension antérieure du texte<sup>131</sup> ». « Tous deux nous lisons la Bible jour et nuit, mais tu lis noir où je lis blanc » : cette citation de William Blake dont se sert Robert Couffignal pour illustrer le rapport de Julien Gracq aux Écritures<sup>132</sup> met exactement le doigt sur ce que nous souhaitons exposer. Il est possible d'interpréter un même texte de deux manières qui se nient et se contredisent. Cependant, dans tous les cas de figure imaginables, nous lisons le même texte, qui voyage, immuable, à travers l'espace et le temps. Mentionnons, comme petit clin d'œil, qu'il est dit dans le texte que le prêtre de l'église Saint-Damase a le « regard myope et voilé » (RS, p. 708) – comme c'était le cas de Marino, le gardien des traditions et de l'équilibre.

Ce n'est cependant pas dans la réinterprétation des textes sacrés que se manifeste avec le plus de force le primat de l'écriture dans *Le Rivage des Syrtes*, mais plutôt même au cœur du prétexte du roman. Les bruits envahissent peut-être le texte à mesure que la guerre et le Farghestan se rapprochent, ce qui participe à alimenter un désir d'entrer en contact avec l'autre. Mais la guerre d'Orsenna contre le Farghestan n'a pas été créée par ces bruits. Elle en

<sup>131</sup> Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, op. cit., p. 181.

<sup>132</sup> Robert Couffignal, « La Bible dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq », op. cit., p. 34.

est préexistante. Qu'est-ce qui fait en sorte que trois cents ans de paix n'arrivent pas, en effet, à effacer cette situation initiale? Son inscription dans les textes, de même que l'« engourdissement général » ayant fait manquer « l'envie de terminer légalement le conflit » (RS, p. 561). Les paroles sont évanescences, il suffit de penser à autre chose pour qu'« un souffle brusque » vienne dissiper « les nuées d'orage » qu'elles représentent (RS, p. 594); mais l'écriture, elle, crée de « l'irréparable » (RS, p. 653) : c'est là une variation du dicton sur les paroles qui s'envolent et les écrits qui restent. De la même manière que dans la liturgie de l'église Saint-Damase, la guerre contre le Farghestan a beau avoir ses circonstances particulières et des « héros » différents, elle ne constitue au fond que la réactivation d'une guerre originelle déjà inscrite dans le papier. Elle ne représente au fond qu'une *interprétation* d'un même texte – lui-même resté identique. Le mouvement du *Rivage des Syrtes* suit peut-être la pente d'un passage graduel de l'écriture à l'oralité, de la « civilisation » à la « barbarie » du Farghestan : cependant, la guerre elle-même, noyau du récit, renvoie au primat de l'écriture, renvoie au caractère indépassable de ce qui a été inscrit et qui n'a pas été corrigé dans les textes. Une fois quelque chose consignée par écrit, il n'est pas possible de revenir en arrière, il faut absolument *écrire par-dessus*. Le mouvement du roman par rapport à cette lutte entre littérature et oralité est donc paradoxal. La seule échappatoire possible à une société écrite se trouverait, ultimement, imprimée dans les textes.

Considérons un instant *Le Rivage des Syrtes* lui-même en tant que texte : à cet égard, l'envahissement des bruits dans le roman apparaît désormais artificiel, en ce sens que l'oralité contaminatrice se trouve elle-même mise en scène au sein de et par l'écriture. Il ne peut y avoir de véritable oralité qu'hors texte, et il ne peut rester de traces authentiques de cette oralité dans un livre. C'est là, également, que se manifeste le primat de l'écriture. Seules les confessions écrites d'Aldo laisseront une empreinte. Tout ce qui en sortira sera nécessairement évacué de l'histoire. Si l'on revient aux traces que laisse l'internat dans la poétique de Gracq, on en arrive à une troublante contradiction. Pour pouvoir témoigner dans son œuvre des blessures laissées par le régime des internes, Gracq n'a, en tant qu'écrivain, d'autre choix que d'utiliser l'enseignement sur lequel s'inscrivent les contusions de sa dureté autoritaire – l'écriture.



### CHAPITRE 3

#### L'AMBIVALENCE DU DEVENIR HOMME UNE INITIATION ENTRE ORDRE ET DÉSIR

Marie-Thérèse Ligot, dans une analyse qui s'intéresse à l'œuvre narrative complète de Julien Gracq, a relevé les traces d'un antiféminisme latent dans l'écriture de l'écrivain – les traces de ce qu'elle appelle une « lecture idéologique de l'image de la femme<sup>133</sup> ». Plusieurs éléments d'une grande justesse justifient son constat : le nombre très peu élevé de femmes dans l'œuvre, la prééminence de l'homme dans le déroulement chronologique du récit (Ligot relève notamment l'évocation très tardive de Vanessa dans *Le Rivage des Syrtes*<sup>134</sup>), la sortie prématurée des femmes du texte due à leur caractère instrumental (Vanessa est complètement érudue du récit dans les derniers chapitres du roman), la violence des rapports sexuels (« Ainsi à Vezanno, dans la gorge – crypte où pénètrent Aldo et Vanessa, surgissent l'idée de “cave défendue”, et celle de “piège”. Face à Vanessa angoissée, Aldo se fait brutal – d'une brutalité vécue comme force et virilité<sup>135</sup> »), l'institution d'un « ordre des hommes » d'où sont exclues les femmes (« Aux Syrtes, dans la maison forte des Hautes Falizes [référence au roman *Un Balcon en forêt*], sur la Route [référence à une des nouvelles de *La Presqu'île*], des hommes vivent ensemble, n'ayant avec les femmes que des contacts épisodiques et nettement délimités. La rêverie sur la séparation des sexes se déploie dans ces textes avec l'image de la garnison ou du monastère<sup>136</sup> »), les réflexions générales sur l'infériorité féminine et celles sur le traitement par l'écriture du corps de *la femme* (« Princesse, comme Christel [référence au roman *Un Beau Ténébreux*] ou Vanessa, elle [la femme] peut “faire l'ange”, “émouvoir l'imagination, la rêverie, plus immédiatement que les sens”, faire oublier son corps, mais elle est toujours docile aux impressions qui l'atteignent par les sens. La séparation entre l'homme

---

<sup>133</sup> Marie-Thérèse Ligot, « L'image de la femme dans les textes romanesques de Julien Gracq », *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers*, Angers, Presses de l'Université, 1981, p. 337.

<sup>134</sup> *Idem.*

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 341.

et la femme rejoint largement la séparation entre l'esprit et la matière, entre l'idée et la nature<sup>137</sup> »). Notre propre lecture du texte ne vise certainement pas à remettre en question ces conclusions. Cependant, dans le cadre d'une analyse portant sur une poétique marquée, fléchie de force par les années d'internat – une formation dont l'objectif vise justement à construire de « vrais hommes » – certains ajouts, nous croyons que certaines nuances peuvent être faits à cette pensée : l'ordre des hommes dominants dont parle Ligot notamment, nous avons pu le remarquer dans les chapitres précédents, se trouve dans un pôle ambivalent vacillant constamment entre valorisation et dévalorisation – la « rêverie » sur la séparation des sexes n'est peut-être pas exempte d'une certaine part de cauchemar. S'il est vrai que *Le Rivage des Syrtes* peut être lu comme un roman où s'exprime un différencialisme entre les sexes plus ou moins suggestif, une lecture exhaustive à la lumière de cette idée d'une poétique de l'internat que nous souhaitons exposer, et qui se concentrerait spécifiquement sur la manière dont sont dépeints les hommes mais en les mettant en parallèle avec les fonctions qu'occupent les femmes dans le récit (malgré leur grande discrétion, il n'y a pas que Vanessa comme le suggère l'auteure de l'article<sup>138</sup>), peut donner un son de cloche qui, s'il n'entre pas en contradiction avec celui de Ligot, le nuancerait : nous constatons au sein du roman la mise en écriture d'un écaillage du vernis de la virilité moderne (virilité moderne au sens où l'entend George L. Mosse<sup>139</sup>), écaillage dans le cadre duquel les repères traditionnels liés aux genres sont tournés en dérision. Les modèles propres à l'internat, cette usine à créer des hommes à la virilité exemplaire<sup>140</sup>, sont renversés dans un récit où le devenir homme se trouve constamment remis en question. Cependant, nous verrons combien ce renversement ne peut être que temporaire : la guerre d'Orsenna contre le Farghestan, si elle est, sera incontestablement une guerre d'hommes.

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>139</sup> George L. Mosse, *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Paris, Abbeville, coll. « Tempo », 1997.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 137.

*L'écaillage d'une virilité de dominants*

Mais d'abord, qu'est-ce donc qu'un homme à la virilité exemplaire? Comment est-il possible de jauger de la virilité de celui qui se dit homme? C'est, systématiquement, par sa comparaison normative à certains stéréotypes. Ces stéréotypes sont par nature des « images publiques » :

C'est parce qu'ils font de l'invisible quelque chose de visible et de public qu'ils acquièrent leur importance sociale et politique. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une revue de phrénologie anglaise exprima de façon frappante cette exigence de visibilité en déclarant que "l'homme peut être considéré comme un placard collé à un mur pour être lu"; le texte poursuivait en ces termes : "Nos qualités, nos vices, nos mérites, notre culture ou notre barbarie peuvent être vus par ceux qui ont l'œil suffisamment exercé pour lire et comprendre leurs manifestations extérieures"<sup>141</sup>.

Nous avons montré à quel point le sens de la vue était omniprésent dans *Le Rivage des Syrtes* et dans l'œuvre de Julien Gracq en général<sup>142</sup> : pas si étonnant alors, si l'on considère le terrain d'élection du stéréotype que suggère Mosse, qu'on ait relevé l'emploi si fréquent de clichés dans les récits de l'écrivain. Le stéréotype, pour pouvoir exister, suppose nécessairement une adéquation entre l'extérieur et l'intérieur, une adéquation entre le corps et l'âme : « [u]n corps en forme, bien sculpté, était censé équilibrer l'esprit – une harmonie considérée comme indispensable à la santé morale et physique »<sup>143</sup>. Observateur de fonction, Aldo, en lisant le corps des hommes du récit, associe pareillement l'extérieur à l'intérieur, le corps à l'âme – exactement comme le fait la stéréotypie ou la phrénologie. À partir de traits physiques, de « manifestations extérieures », le narrateur porte non seulement des jugements moraux, il est aussi en mesure de faire l'historique des personnalités et de poser des diagnostics sur le développement d'un caractère. Le physique de Belsenza, par exemple, suffit amplement à Aldo pour qu'il puisse s'en faire un portrait intérieur, allant même jusqu'à s'expliquer les raisons de sa mine et à faire des projections quant à son avenir : « Je remarquais maintenant le teint jaune, les traits moins ascétiques que tirés, la mine subalterne. Un colonial qui se néglige, pensai-je rapidement. Dans quelques années, Belsenza serait un

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>142</sup> cf. « Chapitre 1 : Ce qui résiste à la vue. Une vision séditeuse contre le regard disciplinaire », p. 15-24.

<sup>143</sup> George L. Mosse, *L'image de l'homme*, op. cit., p. 47.

pauvre diable » (RS, p. 632). Danielo, quant à lui, a « le visage d'un homme au sang lourd, plein de passions brutales et de pesants appétits terrestres » ; « une ardeur semblait ronger par le dedans ces stigmates accablants de toute une race : on eût presque dit par instants cet affinement – plus surnaturel d'avoir été visiblement si peu le bienvenu –, cette douceur gauche et presque disgracieuse que met, après des années de guerre sauvage, la porte longuement refermée d'un cloître sur le visage d'un reître converti » (RS, p. 822-823). Et, lorsque le narrateur perçoit chez le capitaine Marino un fort ébranlement moral, c'est à travers son corps se transformant que celui-ci se manifeste. Circulairement, c'est le nouveau corps de Marino – et non ses habitudes, qui elles restent inchangées, permanentes selon le narrateur – qui permet à Aldo de poser un diagnostic sur ses « profondeurs », sur ses nouvelles dispositions mentales, sur son « animalité » :

À partir de ce jour, il se fit chez le capitaine un remarquable changement. Quelque chose vacillait en lui, qui touchait aux racines même de la vie. Lorsqu'il dépouillait pour le repas du soir son lourd manteau d'uniforme, sa silhouette semblait de jour en jour s'exténuer, s'amincir. Chaque matin, immuable, dans son bureau de silence, elle s'encadrait encore dans l'éloignement de ce couloir qui la protégeait du temps, l'exorcisait, comme la perspective de son boyau de pierre une momie sous les roides bandelettes de son éternité. Mais le visage maintenant *vivait* terriblement, d'une espèce d'éveil lugubre et mécanique, où l'esprit ne prenait aucune part, tous les traits devenus étrangement, involontairement contractiles dans leur immobilité tendue de plante sensitive, comme s'ils n'eussent plus servi qu'à amplifier, qu'à renforcer les vibrations exacerbées de l'ouïe. Plus lourde, plus ramassée que jamais sous les épaules rapprochées, la masse du corps se tassait inerte. Le travail continuait apparemment comme de coutume, et la pile de papiers rangée le matin à sa gauche et reformée le soir à sa droite, comme on renverse un sablier, restait la figure même du temps sans secousses de ces journées de l'Amirauté; mais le visage, comme décollé du corps au-dessus des mains actives, était tiré de tics et de tressaillements autonomes. [...] Parfois, lorsque je travaillais près de lui à sa table, je relevais les yeux malgré moi à la dérobée sur son visage, et avec un léger choc m'était rendue la révélation de sa soudaine, de son inquiétante animalité. Certes, Marino avait vieilli, et pourtant cette animalité n'était pas sénile. Elle dégénérait de l'intelligence en ceci seulement qu'elle vivait à une plus grande profondeur (RS, p. 659-661).

Il faut tout de suite constater que lorsque Aldo fait la lecture des corps d'hommes dans *Le Rivage des Syrtes*, ce n'est jamais pour exalter leurs vertus ou bien pour les rapprocher de caractéristiques propres à la virilité traditionnelle – le sang-froid et la maîtrise de ses passions notamment, la « force sereine » qui s'accorde avec des qualités comme l'honnêteté, l'ordre et

la mesure<sup>144</sup>. Au contraire, à cet égard, les diagnostics que pose Aldo, ses diagnostics à propos des corps d'hommes exposent combien ceux-ci, dans le roman, clochent, font désordre : dénigrés, dévalorisés, réduits à leurs « défauts de fabrication », ces corps se voient plutôt associés au physique des « parias », des contretypes, des antithèses de l'homme viril. Chacun des hommes dont nous venons de citer les descriptions (Belsenza, Danielo, Marino) représentent pourtant une force active dans le maintien de l'ordre, de la loi et de la tradition, tel que nous l'avons vu précédemment : des corps « adéquats » à ces charges de dominants se seraient normalement rapprochés de l'idéal esthétique de la virilité moderne correspondant aux besoins bourgeois de promouvoir l'ordre et de chasser le chaos<sup>145</sup>. Or, aucun des hommes en position d'autorité du récit – y compris Carlo, grand propriétaire du domaine d'Ortello sur lequel notre analyse ne s'était pas encore penchée jusqu'ici (« l'image même de l'extrême vieillesse – un souffle léger et patient qui rougeoyait distraitement sur ce grand corps inerte, comme une braise oubliée sur les cendres d'un feu de forge » RS, p. 719) – n'est viril au sens propre (à part peut-être sous certains aspects de Marino avant sa dégradation ; cependant, le récit met en scène sa « déchéance », sa force et sa robustesse se transformant peu à peu en la faiblesse d'un « vieillard » RS, p. 795). Au contraire, leurs corps sont même décrits comme des terrains propices au chaos. À cet égard, un trait général leur appartient à tous (sauf à Aldo, qui n'a pas de corps<sup>146</sup>), trait qui s'oppose catégoriquement aux normes véhiculées par

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>146</sup> Voir la « *Fiche signalétique des personnages de mes romans* » que Julien Gracq avait, non sans ironie, consignée dans son recueil *Lettrines* (Julien Gracq, *Lettrines*, op. cit., p. 153) :

« *Époque* : quaternaire récent.

*Lieu de naissance* : non précisé.

*Date de naissance* : non précisé.

*Nationalité* : frontalière.

*Parents* : éloignés.

*État civil* : célibataires.

*Enfants à charge* : néant.

*Profession* : sans.

*Activités* : en vacances.

*Situation militaire* : marginale.

*Moyens d'existence* : hypothétiques.

le stéréotype viril : les marques et traces qu'a laissées le temps sur leur corps. Les hommes dominants sont tous, sans exception, vieux, ou bien ils portent à même leur corps des marques liées à l'usure, à la dégradation – une caractéristique traditionnellement apposée au stéréotype du Juif<sup>147</sup>, un contretype viril bien connu à l'époque où s'écrit *Le Rivage des Syrtes*. Ils correspondent, tous, à cette description de Daniello, qui rapproche par métonymie leur déchéance personnelle au service de la Seigneurie à la décadence de la république d'Orsenna elle-même :

Daniello était vieux – il portait sur lui la malédiction de la ville; il avait vieilli dans Orsenna; j'imaginai sa silhouette chétive, ses mains friables et sèches, ses pas frileux sous la longue robe noire du Conseil : Orsenna en avait usé d'autres, et je savais ce qui pouvait rester d'un homme quand il avait laissé aux trous de la *filière*, pour devenir cette ombre auguste et émaciée, tout ce qui n'y avait jamais pu trouver place d'indépendance, de volonté et d'espoirs (RS, p. 819).

Les hommes sont vieux et décadents, tout comme l'est Orsenna. Leur activité physique s'accorde parfaitement à cette vieillesse : celle-ci est soit faible (le « fonctionnariat » de Marino et de Daniello), soit nerveuse (la recherche obsédée mais infructueuse de Belsenza pour traquer les bruits qui se répandent en république d'Orsenna) – la nervosité, faut-il le rappeler, représentant un état maladif absolument incompatible avec la virilité<sup>148</sup>. Sachant que dans l'histoire de l'Europe occidentale le soldat porte au plus haut les valeurs de l'homme viril<sup>149</sup>, il est également intéressant de mentionner une nouvelle fois l'abandon des activités militaires par les troupes de l'Amirauté. Julien Gracq semble faire un clin d'œil impromptu à l'ouvrage *Le Soldat citoyen* :

La virilité militaire s'épuise quand le patriotisme ne l'anime pas. Elle se corrompt si l'inhumanité la gagne, prévient *Le Soldat citoyen*. L'ouvrage, paru en 1780 et dont Servan est sans doute l'auteur, contribue lui aussi à façonner le nouvel archétype de

---

*Domicile* : n'habitent jamais chez eux.

*Résidences secondaires* : mer et forêt.

*Voiture* : modèle à propulsion secrète.

*Yacht* : gondole, ou canonnière.

*Sport pratiqués* : rêve éveillé – noctambulisme. »

<sup>147</sup> George L. Mosse, *L'image de l'homme*, op. cit., p. 70.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 113.

virilité du soldat et du guerrier. Il explique que citoyens, les militaires doivent se montrer non seulement « bienfaisants, vrais, humains et justes envers les autres » mais leur être aussi utiles. Servan leur recommande « de soulager le pauvre dans ses travaux » et, au besoin, de l'aider à bêcher son champ, à réparer ses murs, à creuser ses fossés ». Le militaire philosophe rêve de transformer, la paix venue, le guerrier en soldat-laboureur. Le gouvernement y gagnerait de l'argent<sup>150</sup>

On voit dans cette description à peu près exactement les soldats devenus laboureurs sur le « front des Syrtes ». Cependant, dans *Le Rivage des Syrtes*, l'agriculture n'est pas plus apte à faire des hommes que ne le sont les armes : encore une fois, la dévaluation des « éleveurs riches » par le regard du narrateur Aldo leur refuse toute qualité qui en feraient des porteurs de virilité ou même d'une quelconque vertu – et la comparaison à Louis XIV et ses traitants finit de briser ces deux possibilités :

Leurs manières rondes et rustaudes, et l'excès de cordialité que déployait Marino, me déplurent; quelques maquignonages s'ébauchèrent au dessert qui me mirent les nerfs à vif, encore que j'eusse les preuves que Marino administrait sa petite troupe avec la plus scrupuleuse honnêteté. Le faste de la réception atteignit son comble quand il leur proposa une visite de la forteresse : le Roi-Soleil à court d'argent menant promener les traitants dans le parc de Versailles ne m'eût pas plus scandalisé; j'envoyai seller mon cheval et m'excusai en me prétendant malade. Je l'étais presque réellement; l'idée de ces bottes mal récurées de la paille de l'étable et traînant sur le pavé noble m'écœurerait (RS, p. 610).

Tous les dominants du récit – entrant également dans la catégorie des myopes telle que nous l'avons définie<sup>151</sup> – qui prennent de près ou de loin en charge le rite d'initiation militaire d'Aldo exposent de manière paradoxale, nous le remarquons bien, des contretypes, des repoussoirs traditionnels du devenir homme.

#### *Renversement d'un stéréotype : les femmes viriles*

On ne peut étonnement pas en dire autant des rares femmes qui peuplent *Le Rivage des Syrtes*. Celles qui sont décrites d'une manière individualisée sont au nombre de trois : il y a

<sup>150</sup> Jean-Paul Bertaud, « La virilité militaire », *Histoire de la virilité : 2. Le triomphe de la virilité, le XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2011, p. 163.

<sup>151</sup> cf. « Chapitre 1 : Ce qui résiste à la vue. Une vision séditeuse contre le regard disciplinaire », p. 28-36.

Vanessa, bien sûr; il y a la jeune fille qui défie Belsenza en interrogatoire; et il y a la mystérieuse femme de la soirée à Maremma, qui durant ce qui semble être une orgie se laisse aller à une volupté toute érotique. Nous n'avions pas encore fait mention de la troisième de ces femmes dans le cadre de notre analyse, mais son apparition dans la narration montre d'une façon exemplaire ce qui distingue les figures de femmes des figures d'hommes précédemment décrites :

Je jetai les yeux rapidement autour de moi. Presque à me toucher, m'apparut-il, tellement je m'y heurtai soudainement comme à une porte, le visage d'une jeune femme était tourné vers moi. Et je compris, au happement nu avec lequel ils s'emparaient des miens, dans un au-delà souverain du scandale, qu'il n'était plus question de me détourner de ces yeux. Ce qui peut bondir de la vie des profondeurs de plus tapi et de plus nocturne était tourné vers moi dans ces prunelles. Ces yeux ne cillaient pas, ne brillaient pas, ne regardaient même pas – plutôt qu'au regard leur humidité luisante et étale faisait songer à une valve de coquillage ouverte toute grande dans le noir –, simplement ils s'ouvraient là, flottant sur un étrange et blanc rocher lunaire aux rouleaux d'algues. Dans le désarroi des cheveux pareil à un champ versé, l'enfoncement de ce bloc calme s'ouvrait ainsi qu'à un ciel d'étoiles. La bouche aussi vivait comme sous les doigts, d'un tremblement rétractile, nue, un petit cratère bougeant de gelée marine. Il faisait brusquement très froid. Comme on raccorde dans la stupeur les anneaux d'un serpent emmêlé, s'organisait par saccades autour de cette tête de méduse une conformation bizarre. La tête était enrochée au creux d'une épaule d'étoffe sombre. Deux bras lui faisaient une étoile, un collier engourdi d'aise pantelante, qui fouillaient comme dans une auge pleine au creux de son corsage. L'ensemble décollait des profondeurs sous une pression énorme, montait fixement à son ciel de sérénité comme une lune pleine à travers les feuillages (RS, p. 629-630).

Dans les cas des trois femmes du récit – Vanessa, l'interrogée du poste de police et la femme de la soirée mondaine – l'une des premières caractéristiques évoquées dans la description est la jeunesse. Ainsi, l'extrait que nous venons de citer réfère au visage « d'une jeune femme »; la silhouette vue pour la première fois de Vanessa était « celle d'une jeune fille ou d'une très jeune femme » (RS, p. 595), elle a une « voix d'enfance » et une « bouche gonflée de toute petite fille » (RS, p. 699); la femme torturée par Belsenza est une « fille », une « jeune fille » (RS, p. 690), un point sur lequel le policier se croit d'ailleurs obligé de revenir comme une excuse : « Ce qui m'inquiète, continua-t-il, c'est qu'Orsenna ne dit rien. Au surplus, ce que nous faisons ici ne sert à pas grand-chose. Cela ne m'amuse pas de faire fouetter des petites filles » (RS, p. 692). En ceci, la femme s'oppose au contretype que dessinent les hommes



dominants du récit : sa jeunesse s'oppose à la décadence illustrant dans le roman la république d'Orsenna.

Les hommes en position de dominance (à part le Daniello de la dernière scène, nous y reviendrons) apparaissent complètement démunis par rapport aux bruits qui se sont mis à envahir Orsenna. De façon avouée, ils ont perdu le contrôle; l'équilibre et l'ordre – qui fait partie des qualités de la virilité moderne – qu'ils ont toute leur vie cherché à préserver se trouvent menacés, cédant la place à l'apathie (Marino) et à la nervosité (Belsenza). Cette perte de contrôle ne trouve pas de répondant chez les femmes du récit. Toujours en prise sur le monde qui les entoure, elles semblent en comprendre les changements et les transformations, les anticipant même (rappelons que la jeune fille est interrogée parce qu'elle a eu des visions). En prise – le mot n'est, pour la fiction gracquienne, sans doute pas assez fort : plus justement, les femmes se fondent au monde; ce sont des *femmes-paysages*. Nous avons vu la métaphore qui se tisse, dans l'extrait cité précédemment, entre la femme et la mer (dont nous connaissons toute l'importance dans le roman). Il faut lire pareillement l'influence que la jeune fille interrogée et ses cris répétés ont sur ce qui l'entoure – environnement d'ailleurs également rapproché de la mer par sa comparaison des fenêtres aux coquillages : « Sur son passage, des fenêtres s'entrebâillaient sans bruit, comme des coquillages aux rayons de soleil, humant les cris un à un dans le silence de ce quartier pauvre » (RS, p. 691). La première rencontre d'Aldo et de Vanessa représente l'apogée de cette idée de femme-paysage, et met en relief une autre caractéristique des femmes du *Rivage des Syrtes*, le pouvoir de « happement », la profonde séduction qui les définit :

Je ne devais me rendre compte que bien plus tard de ce privilège qu'elle avait de se rendre immédiatement inséparable d'un paysage ou d'un objet que sa seule présence semblait ouvrir d'elle-même à la délivrance attendue d'une aspiration intime, réduisait et exaltait en même temps au rôle significatif d'*attribut*. « Baigneuse sur la plage », « châtelaine à son rouet », « princesse sur sa tour », c'étaient les termes presque emblématiques qui me venaient à l'esprit quand j'essayai plus tard de me rendre compte du pouvoir de *happement* redoutable de cette main ensorcelée. Les choses, à Vanessa, étaient perméables. D'un geste ou d'une inflexion de voix merveilleusement aisée, et pourtant imprévisible, comme s'agrippe infaillible le mot d'un poète, elle s'en saisissait avec la même violence amoureuse et intimement consentie qu'un chef dont la main magnétise une foule (RS, p. 595-596).

Si les hommes restent impuissants et passifs dans *Le Rivage des Syrtes*, les femmes, elles, *sont* le monde. À cet effet, jamais elles ne sont seulement décrites dans leur magnétisme et dans leur séduction (bien que ces caractéristiques occupent une grande part des qualités qu'on leur attribue; après tout, rappelons que pour Gracq, « si la littérature n'est pas pour le lecteur un répertoire de femmes fatales, et de créatures de perdition, elle ne vaut pas qu'on s'en occupe<sup>152</sup> ») : ce sont des personnages qui, dans leur franc engagement face au désir qui les éprend, forment des personnages d'« action ». Cela fait d'ailleurs écho à une remarque qui a suivi la communication dont l'article de Marie-Thérèse Ligot est issu : « S'il n'y avait pas Vanessa, s'il n'y avait pas Mona [un personnage de femme dans *Un Balcon en forêt*], il ne se passerait rien<sup>153</sup> ». Ce sont des femmes qui mettent en branle le récit chez Gracq, ce sont des femmes qui en sont le véritable moteur. Jeunes, désirables, fières, actives, non seulement ces femmes représentent tout le contraire des physiques dévalorisés des hommes dominants, ce sont étrangement elles qui portent, dans leur corps de femme, ce qui se rapproche le plus de l'idéal viril moderne<sup>154</sup>. La jeune fille interrogée dans le poste de police résiste à la douleur sans rien avouer, ce qui serait plutôt attendu des hommes<sup>155</sup>, alors que la souffrance se trouve complètement absente de l'initiation militaire à Orsenna, où l'homme en devenir a le loisir de se laisser aller à toutes les indolences (on est bien loin ici de la virilité militaire comme « quête de mort », de l'exercice du corps et de l'esprit comme préparation « à la plus abominables des violences<sup>156</sup> »). La comparaison la plus guerrière du *Rivage des Syrtes* est attribuée à Vanessa, « pareille, sous sa chevelure lourde et dans sa dureté chaste et cuirassée, à ces anges cruels et funèbres qui secouent leur épée de feu sur une ville foudroyée » (RS, p. 700). *Le Serment des Horaces* de Jacques Louis David (1785), qui oppose les qualités viriles à la faiblesse des passions féminines<sup>157</sup>, est ici mis à mal. Le caractère de pleureuse des

---

<sup>152</sup> Julien Gracq, *En lisant en écrivant, Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995 [1967], p. 681.

<sup>153</sup> Julien Gracq, *Actes du colloque international d'Angers*, op. cit., p. 565.

<sup>154</sup> Avec quelques décalages, il est vrai, qui font écho aux autres dérèglements sur lesquels nous allons nous pencher. Leur jeunesse, par exemple, est systématiquement liée au monde de l'enfance; les femmes dans *Le Rivage des Syrtes*, même initiatrices, ne semblent pas tout à fait être elles-mêmes des initiées.

<sup>155</sup> George L. Mosse, *L'image de l'homme*, op. cit., p. 106.

<sup>156</sup> Jean-Paul Bertaud, « La virilité militaire », op. cit., p. 157.

<sup>157</sup> George L. Mosse, *L'image de l'homme*, op. cit., p. 41.

femmes est même explicitement renversé à travers le détournement d'un cliché : Vanessa qui montre à Aldo le Tängri pour la première fois semble « prendre une veille, pareille à ces silhouettes endeuillées qui, du haut d'un promontoire, guettent interminablement le retour d'une voile » (RS, p. 685). Dans le roman de Gracq, les femmes mènent à la guerre; ce sont les hommes (Aldo, Marino, Belsenza) qui se lamentent et s'en plaignent, impuissants.

Les stéréotypes associés au genre, dans *Le Rivage des Syrtes*, se trouvent donc en quelque manière inversés et posent un certain affront au modèle traditionnel de la virilité; l'« anarchie sexuelle<sup>158</sup> », l'échange de caractéristiques ne pouvant être mélangées et qui devraient appartenir à un sexe ou à l'autre, fait effectivement problème pour une image normative de l'homme viril dans le récit. Il est intéressant, à cet égard, de relever dans un bref passage du *Rivage* la description qui est faite de Vanessa en « garçonne » (cette « androgyne, sans attaches familiales, sans enfants »; avec « ses vêtements masculins<sup>159</sup> »). Avant la croisière pour l'île de Vezzano, à la sortie de son bain, Vanessa « n'avait passé qu'un large pantalon de marin et une courte veste échancrée qui laissait ses bras nus » (RS, p. 676). Ce « détail » devient encore plus intéressant lorsqu'on considère la façon dont, autoritairement, elle demande ensuite à Aldo de faire la même chose : « avant de quitter le palais, Vanessa m'avait obligé de passer comme elle une veste et un pantalon de marin » (RS, p. 678). Cette image n'est pas anecdotique, elle est bel et bien révélatrice de la façon dont se construisent certains rapports dans le texte : si les hommes dominants du récit ne correspondent pas au type de l'homme véritable qui leur permettrait de mener à bien l'initiation du jeune homme, les femmes, elles, sont en mesure de montrer la direction et l'exemple à suivre pour développer ses qualités viriles.

Paradoxalement, ou peut-être justement en raison de ce dérèglement des stéréotypes traditionnels de la virilité, la communauté de ce que nous avons nommé les presbytes qui se réunit à Maremma – dont Vanessa est l'un des plus importants piliers – est décrite comme une société « fiévreuse », décadente, d'une liberté sexuelle et d'une clandestinité tacites, exhalant des relents de mort, nous ramenant aux fameuses sociétés en déclin d'Oswald Spengler pour lesquelles Gracq avait signifié son intérêt :

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 149.

On avait ouvert toutes grandes les baies à ardes qui donnaient directement sur la lagune : l'odeur entêtante des eaux mortes soulevait comme une marée les parfums des gros buissons de fleurs, leur donnait cette même opacité funèbre et mouillée qui nous glace les tempes dans une chambre mortuaire. [...] Il y avait dans la salle assez peu de monde, mais je fus frappé par quelque chose de singulier dans l'attitude et la disposition des groupes qui, plutôt que d'une salle de concert, parlait de fumerie d'opium ou de cérémonie clandestine, et qui me conseilla de *rentrer dans le rang* rapidement. Je plongeai vers un siège dans la pénombre et m'assis en hâte, retenant malgré moi ma respiration. La musique très lourde et très sombre, l'éclairage voilé et les parfums absorbants me dépayaient. Il me sembla que je reprenais lentement mes sens, comme si j'étais tombé là par une trappe, et que je les reprenais seulement un à un, entraîné d'abord au fil seul de cette musique envoûtante, puis dilaté dans l'explosion même de ces parfums fiévreux. Je commençais à mieux voir dans la salle, et j'étais frappé de nouveau par la liberté d'attitude et de gestes des couples qu'avait attirés là, comme on pouvait s'y attendre, la promesse d'un relatif isolement. Une subtile atmosphère de provocation, un magnétisme sensuel insidieux me paraissaient soudain s'allumer çà et là à la courbe d'une nuque trop complaisamment affaissée, à un regard trop lourd, au luisant gonflé d'une bouche s'entrouvrant dans la demi-obscurité. Des mouvements légers s'éveillaient, ébauchés seulement et à peine perceptibles, mais qui soudain bougeaient plus purement que d'autres pour l'œil, à la même profondeur, eût-on dit, que les gestes du dormeur (RS, p. 628-629).

Cette décadence et ce déclin se trouvent également, comme en miroir, dans les descriptions de femmes sous une caractéristique obsédante, omniprésente : le féminin, dans *Le Rivage des Syrtes*, tout en étant porteur du désir des presbytes, est aussi placé sous le signe de la mort et de la destruction. Ainsi, la femme a une « tête de méduse », et ses yeux « ne cillaient pas, ne brillaient pas, ne regardaient même pas »; Vanessa est dépeinte comme un ange exterminateur, elle a elle-même « une chevelure de noyée » (RS, p. 697); une fois la jeune fille battue, il subsiste chez les policier un malaise singulier : « il y avait erreur sur la personne : on eût dit qu'on fouettait une morte » (RS, p. 690). Durant la nuit de la veille de Noël, Aldo voit une femme de pêcheur, et cette femme fait advenir en lui autant d'images funèbres de mort et de destruction que d'images liées à un désir spécifique :

Parfois, au détour d'une rue, une cruche ou un panier de poissons en équilibre sur la tête, apparaissait une femme de pêcheur sous les éternels voiles noirs qui font des groupes à Maremma autant de cortèges de deuil, et dont on ramène un pan sur la bouche pour se protéger de la grêle du sable : elle passait près de moi silencieusement comme un fantôme errant de la ville morte, m'apportant à la fois une odeur de mer et de désert, et toute pareille, ainsi surgie de cette nécropole inhabitable, à ces flammes errantes et funèbres qui s'élèvent et palpitent faiblement sur une terre trop gorgée de mort. La vie s'aventurait sur ces confins extrêmes plus

vulnérable et plus nue, dressée sur l'horizon de sel et de sable comme un signe exténué, elle voletait par les rues effacées comme un lambeau de ténèbres oublié dans le plein jour. La lumière baissait déjà sur le large, et il me semblait sentir en moi qu'un désir montait, d'une fixité terrible, pour écourter encore ces journées rapides : le désir que les jours de la fin se lèvent et que monte l'heure du dernier combat douteux : les yeux grands ouverts sur le mur épaissi du large, la ville respirait avec moi dans le noir comme un guetteur sur qui l'ombre déferle, retenant son souffle, les yeux rivés au point de la nuit la plus profonde (RS, p. 694).

Dans *Le Rivage des Syrtes*, les femmes offrent une certaine image de virilité, bien que rendue ambiguë par le désir et surtout la mort qu'elles portent en elles. Femmes-paysages, elles sont associées soit à la destruction d'Orsenna, soit au désir du Farghestan – deux faces, à l'aune du témoignage d'Aldo sur le rougeoiement de sa patrie détruite (RS, p. 729), d'une même médaille. Liées à la mer par la métaphore (la femme de la soirée à Maremma, la jeune fille interrogée) ou comme femme de pêcheur, ou bien encore indicatrice d'une voie vers la transgression de la frontière marine, les femmes appartiennent fondamentalement à la catégorie des presbytes et possèdent une caractéristique propre au Farghestan : elles sont – le sens marin du terme ne doit pas ici être évacué au profit du seul sens par extension – *inabordables*, tout comme la mère d'Aldo (la métaphore autour de la mer serait encore une fois ici intéressante à analyser) qui se trouve morte<sup>160</sup> dès les premières phrases du récit (RS, p. 555) et à laquelle il ne sera plus fait référence. Jean-Louis Leutrat relève cette caractéristique de l'*inabordabilité* particulière de la femme chez Gracq, mais sans nécessairement la comparer spécifiquement aux liens évidents qu'elle partage avec la contrée ennemie. Il faut souligner cependant combien le regard qu'Aldo porte sur Vanessa, dans l'analyse de Leutrat, est effectivement le même qu'il pose sur le Farghestan :

Dans le poème [de Gracq] qui porte ce titre [Un hibernant], une phrase étonne : « À midi dans le jardin de neige et d'ouate, debout sur un pied et retenant son souffle, il réaccordait le silence. » Le geste décrit ramène à la mémoire celui que dans *Le Rivage des Syrtes* Aldo adopte spontanément lorsque dans les jardins Selvaggi il découvre Vanessa : « L'indécision m'immobilisa, le pied suspendu, retenant mon souffle ». C'est aussi celui de la servante mystérieuse de la nouvelle *Le Roi Cophetua* [une nouvelle de Julien Gracq parue en 1970 dans le recueil *La Presqu'île*] « l'un de ses pieds touchant le sol à peine par la pointe ». Nous ne

<sup>160</sup> C'est là une autre femme du *Rivage* placée sous le sceau de la mort – peut-être la plus importante en ce qu'elle inaugure, en début de texte bien que subrepticement, les images mêlées de maternité, de naissance et de mort qui prendront de plus en plus d'importance par la suite.

sommes pas loin de la Gradiva de Jensen. [...] Cette image d'un être surpris, immobile, comme « le soleil pétrifié et morne de midi, le petit nirvâna cruel suspendu au milieu de la journée d'été », et le spectacle qui s'offre à lui (Aldo parle de la fixité de Vanessa à ce moment) nous apprennent ce qui fait l'essentiel dans l'œuvre de Gracq, l'attente et le regard porteur de désir. Le regard pétrifié / pétrifiant implique immédiatement le tabou, l'interdit : la femme est vraiment inabordable (c'est le titre d'un poème)<sup>161</sup>.

Les femmes du *Rivage des Syrtes*, désirantes, « viriles », aussi inabordables dans le récit que n'apparaît le Farghestan, pointent du doigt en direction de la guerre, alors que les hommes, eux, geignent sur la perte des traditions et des lois ancestrales. En quoi cette situation singulière peut-elle faire écho à l'expérience de l'internat, aux années de réclusion au sein de l'institution scolaire militarisée?

#### *Angèle contre la claustration de l'internat*

Nous avons bien vu, en premier chapitre, tout le mal que Julien Gracq pensait de l'internat. Parmi ses reproches, mentionnons la désuétude qu'il y voit, son anachronisme, et ce même si l'institution n'est pas « sans se laisser pénétrer par le climat de l'époque, par les mouvements qui agitaient la société civile<sup>162</sup> » :

Avec le recul d'un demi-siècle, je suis étonné de tout ce que l'institution (où l'internat, cher à la Compagnie de Jésus, continuait à tenir une place centrale, mais dénaturé, réduit au rôle d'un gardiennage disciplinaire, et nullement éducatif) avait conservé de napoléonien, de tout ce qu'elle présentait d'agressivité, de diamétralement opposé au rêve de la *société conviviale* qui ensorcelle notre temps<sup>163</sup>.

L'internat, le « lycée-caserne<sup>164</sup> », véhicule non seulement les valeurs d'« [o]rdre, uniformité, hiérarchie, discipline<sup>165</sup> » portées par les hommes et le gouvernement du *Rivage des Syrtes*, l'institution a également en commun avec ces hommes et Orsenna sa vieillesse et

<sup>161</sup> Jean-Louis Leutrat, « La reine du jardin », *Julien Gracq*, Paris, L'Herne / Fayard, 1997, p. 288-289.

<sup>162</sup> Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, op. cit., p. 846.

<sup>163</sup> *Idem.*

<sup>164</sup> *Idem.*

<sup>165</sup> *Idem.*

représente elle aussi une survivance d'un temps ancien; « il était aisé à l'Amirauté de se convaincre de tout ce que comportait de désuet la mesquine politique d'espionnage en faveur à la Seigneurie » (RS, p. 570). Dans un mouvement contraire à cet internat, contre ces hommes décrits dans *Le Rivage des Syrtes*, la femme, elle, apparaît à l'image d'une fuite. C'est elle qui fait le pont, pour le jeune Julien Gracq, entre la claustration de l'internat et le monde extérieur – qui fait le pont en direction de la lisière, de la frontière, de l'habituellement interdit. Pas étonnant alors qu'autour d'elle se développe les métaphores liées à l'eau : la mer n'est pas une frontière dans *Le Rivage des Syrtes*, elle ne représente pas un obstacle; au contraire, la mer est ce qui lie Orsenna au Farghestan. Comme la femme elle représente un pont, un lien. D'ailleurs, remarquons que dans le roman, cette dernière n'est jamais houleuse. Effectivement, bien qu'une part considérable du récit soit consacrée à la navigation, la mer n'en est jamais une de tempête : aisément navigable, elle établit un contact qui ne connaît aucune contrariété. Ce rôle de lien propre aux femmes trouve un écho intéressant dans l'expérience de Julien Gracq à l'internat en la personne d'Angèle, la bonne de sa grand'tante :

J'allais passer un dimanche sur deux chez ma grand'tante, dont la bonne, Angèle, toute lisse et rose sous son *bergot* breton, venait prendre livraison de moi après la messe, au parloir. Un dimanche sur deux, et le jeudi de chaque semaine – trois fois sur quatre –, c'est la promenade réglementaire du lycée qui me tenait lieu de « sortie ». Le but de ces promenades apéritives et hygiéniques était habituellement quelque terrain vague où une partie de ballon pouvait s'engager, quelque *zone verte*, à l'époque plus ou moins lépreuse, en lisière de la ville. [...] Je me suis trouvé par là peut-être plus sensibilisé que d'autres à toutes les lisières où le tissu urbain se démaille et s'effiloche, sans pourtant qu'on l'ait tout à fait quitté pour la campagne, et il m'arrive quelquefois de penser, en songeant aux livres que j'ai écrits, que ce goût pour les zones bordières a gagné chez moi par la suite de proche en proche et pris de l'ampleur, jusqu'à se faire jour, par un jeu d'analogies, dans des domaines inattendus, de tonalité sensiblement plus sombre : de la lisière à la frontière, pour l'imagination, il n'y a qu'un pas<sup>166</sup>.

Dans les configurations qu'établit Julien Gracq au sein de *La Forme d'une ville*, où l'internat constitue une dure réalité forcée (« une institution rude, aux angles vifs et coupants, où tout mouvement spontané avait chance d'être meurtrissure, où presque toutes les situations étaient d'inconfort, depuis le dortoir glacé jusqu'au linge parcimonieux et au poisson

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 791.

ammoniacal<sup>167</sup> »), séparée du rêve et de la fiction par des murs étanches, Angèle fait figure de *passeur*. C'est ce même rôle qu'occupe Vanessa lorsqu'elle fait monter Aldo à bord d'un bateau de contrebandier pour l'une des premières étapes de ce qui deviendra, plus tard, sa propre transgression.

### *Rite et institution*

Dans *Le Rivage des Syrtes* évoluent donc deux mondes distincts, aux lignes divergentes et aux visées radicalement contraires : celui des hommes et celui des femmes. L'ordre, le respect des traditions et la perpétuation des lois sont les valeurs propres au masculin dans le récit, mais les corps qui devraient en être les porteurs entrent en contradiction avec celles-ci. Bien qu'elles possèdent les qualités viriles qui sont absentes chez les hommes du *Rivage*, les femmes sont celles par qui passent la mort et la destruction, qui entrent manifestement en conflit avec l'idée de virilité moderne – les femmes « viriles » ne portent pas en elles un idéal de maintien de l'ordre et de conformisme, elles sont au contraire celles par qui passent le désordre et la transgression, ce sont elles qui pointent du doigt vers la guerre. En quoi ce partage singulier influence-t-il la trajectoire du personnage narrateur dont le roman constitue le témoignage à la première personne?

Mentionnons que cette trajectoire, dès le début, s'inscrit explicitement dans le cadre d'un rite d'initiation du jeune homme : la « prise de commandement » d'Aldo, ses nouvelles fonctions d'espionnage pour la Seigneurie constituent en fait un « cérémonial [...] soigneusement conservé [qui continue] à marquer cette espèce de prise de toge virile », rite délégué aux « fils de famille » (RS, p. 557) Une note à l'égard de cette dernière citation dans l'édition des œuvres de Gracq dans la collection de La Pléiade appuie plus encore l'importance du rite d'initiation dans le roman, soulignant les conséquences qu'on serait en droit de pressentir : « La “toge virile” que les jeunes Romains prenaient à 17 ans en quittant la “toge prétexte” marquait l'accès à la capacité politique, aux responsabilités et droits du

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 846.



citoyen<sup>168</sup>. » La délimitation des trois temps impartis à la séquence du rite de passage<sup>169</sup> ne serait effectivement pas difficile à tracer dans *Le Rivage des Syrtes* : la séparation du monde antérieur s'effectue lorsque Aldo quitte sa société de « jeunes gens nobles » (RS, p. 556) pour aller rejoindre le front des Syrtes; le stade de marge correspond à cette initiation du jeune homme aux fonctions militaires d'Observateur – « longtemps le chemin obligatoire des plus hautes distinctions » (RS, p. 557); finalement, l'agrégation au monde nouveau arrive lorsque Aldo revient en grâce à Orsenna, étant même invité aux plus hautes instances de la Seigneurie – une agrégation qui correspond à une détérioration du statut du père, dont le « crédit qui restait grand » (RS, p. 558) se réduit à la fin à une requête désespérée pour que son fils parle de lui aux dirigeants de la Seigneurie (RS, p. 804). Le rite d'initiation, ici, constitue véritablement un acte d'institution<sup>170</sup>, en ce que sa « fonction sociale » correspond à une « consécration », à une séparation des sexes, à une séparation des classes (le rite ne s'adresse qu'aux membres de l'aristocratie d'Orsenna) et à une légitimation de l'institution. Son séquençage, grossièrement effectué mais fidèle au déroulement du roman, pourrait laisser croire à première vue que *Le Rivage des Syrtes* illustre un rite d'initiation (ou d'institution, si nous suivons Bourdieu) réussi : le jeune homme devenu soldat parvient non seulement à la « capacité politique », il surpasse le père et devient carrément un héros. Cependant, à la suite des considérations sur lesquelles nous nous sommes penché précédemment, il est nécessaire de nuancer cette conclusion – quitte à abandonner l'hypothèse d'une initiation victorieuse, à laquelle il serait d'ailleurs naïf d'accorder total crédit lorsqu'on sait que cette initiation entraîne une destruction du social, une annihilation de toute la communauté d'Orsenna. Certaines nuances, des plus importantes, sont à faire quant à ces conclusions.

Car, *a priori*, la guerre – même si paradoxalement, le soldat porte au plus haut les valeurs de l'idéal viril – ne correspond pas aux ambitions que dictent les stéréotypes de la virilité moderne. La virilité moderne, au contraire, cherche à reproduire et à maintenir un ordre, elle cherche à harnacher les « débordements incontrôlables » : contre « l'appel

---

<sup>168</sup> Bernhild Boie, « Notes sur le texte » dans Julien Gracq, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989 [1961], p. 1367.

<sup>169</sup> Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 2011 [1909], p. 35.

<sup>170</sup> Pierre Bourdieu, « Les rites comme actes d'institution », *op. cit.*

incessant à l'action et à la guerre », elle oppose « l'obligation de retenue et de maîtrise<sup>171</sup> » ; « les devoirs de discipline et d'obéissance » doivent modérer l'élan des troupes<sup>172</sup>. L'image qu'on se fait du soldat en temps de paix, dès le 19<sup>e</sup> siècle, explique la nécessité d'un contrôle, d'une éducation à l'obéissance et à la discipline des corps :

La virilité du civil est offre de vie, celle du militaire quête de mort. Le soldat exerce son corps et façonne son esprit pour se préparer à la plus abominable des violences. [...] Aussi, quand les canons se taisent, les militaires inspirent-ils à leurs compatriotes autant d'effroi qu'ils exercent sur eux de fascination. Pour les bourgeois du Directoire, militaire et vaurien, c'est tout un. Les hommes en armes sont « comme Mars en habit de combat et en partie de débauche ». Ivres, ils adoptent les postures les plus indécentes « avec les servantes de Vénus », arrêtent indistinctement toutes les femmes, les traitent en filles publiques et menacent de rosser les époux. Sous l'Empire, les passants s'écartent du vétéran. Ils craignent le brusque éclat de sauvagerie d'un individu au visage et au crâne couturés de cicatrices<sup>173</sup>.

Ainsi, même si Orsenna se présente dès l'ouverture du roman comme une nation valorisant le vocabulaire militaire, se souvenant des « soixante-douze griefs » qui l'opposent au Farghestan (RS, p. 562), associant également le rite d'initiation du jeune homme à une fonction liée à la surveillance et à l'espionnage, il ne faut pas oublier combien son aristocratie « n'a pas cru se prémunir assez en imposant la plus étroite sujétion des cadres militaires au pouvoir civil », combien son ambition « d'étouffer dans l'œuf toute tentative de conspiration armée » est restée vive (RS, p. 557). Le monde initial du *Rivage des Syrtes* est un monde pacifié, et dont la guerre a « vraiment expiré son dernier souffle » (RS, p. 561). Toute la volonté de ceux que nous avons qualifiés de myopes au premier chapitre est d'ailleurs de maintenir ce fragile équilibre. La mémoire des poètes et des traditions populaires ne constitue pas non plus en elle-même une réelle opposition à la pacification d'Orsenna :

Lorsqu'on lisait les poètes d'Orsenna, on était frappé de voir combien cette guerre avortée, à tout prendre extrêmement banale, et où nul épisode pittoresque ne paraissait propre à mettre en branle l'imagination, tenait dans leurs écrits une place disproportionnée à celle qu'elle occupait dans les manuels d'histoire. Et, plus encore peut-être que l'obstination qu'ils apportaient à la mettre en cause dans leurs

---

<sup>171</sup> George L. Mosse, *L'image de l'homme*, op. cit., p. 165.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>173</sup> Jean-Paul Bertaud, « La virilité militaire », op. cit., p. 157.

envolées lyriques, était frappante la liberté excessive qu'ils prenaient ici d'ajouter sans mesure aux faits connus, d'entasser rallonge sur rallonge géante d'épisodes à cette guerre de troisième ordre, comme s'ils avaient trouvé là, pour leur génie, une source de rajeunissement inépuisable. À ces poètes savants on trouvait d'ailleurs un puissant écho dans les traditions populaires : les érudits avaient pu dresser un catalogue fort imposant des seuls récits du folklore relatifs au Farghestan (RS, p. 562).

Les poètes et la tradition folklorique d'Orsenna rejouent la guerre contre le Farghestan sur un plan purement fantasmatique, sans même chercher à s'en cacher; l'événement représente un matériel mythique sur lequel la fiction peut émerger sans potentiel destructeur. Ici, la guerre appartient au jeu de l'imagination, elle n'a rien à voir avec la réalité. En ce sens, la fonction des poètes et de la tradition folklorique participe du contrôle de la situation, de l'ordre à maintenir : on peut rapprocher ces de cérémonies de certaines tribus dites primitives qui, pour faire la paix, miment des combats où les parties adverses projettent aussi bien leur hostilité que leurs dispositions pacifiques<sup>174</sup>.

Mais à l'image de la décadence d'Orsenna et de la déchéance physique des hommes, le rite d'initiation-institution qui passe par la fonction militaire s'essouffle : même s'il a été « longtemps le chemin obligatoire des plus hautes distinction », « [d]ans l'état de décrépitude et d'énervement où sont tombés aujourd'hui ses forces », le rite n'est plus qu'affaire de « traditions », « un cérémonial devenu avec le temps à demi bouffon » (RS, p. 557). N'étant même pas une obligation sociale, un passage obligé pour le jeune homme en devenir qui pourrait décider de passer sa vie dans les « délices, vantées dans la jeunesse dorée de la ville, de l'*ennui supérieur* » (RS, p. 556), il constitue dans le cadre du *Rivage des Syrtes* un choix délibéré du narrateur. Il est intéressant cependant de remarquer qu'à bien des égards, l'*ennui supérieur*, l'absence d'obligations véritables et les langueurs se prolongent parmi la troupe des soldats de l'Amirauté lorsqu'il arrive aux Syrtes, dans « cette petite cellule de vie assoupie, tremblante à l'extrême bord du désert » (RS, p. 573) – en l'absence, et cela est explicitement précisé, de femmes :

Mes fonctions d'observateur devaient, dans cet état de stagnation, me donner aussi peu de souci que possible. Il semblait très vite qu'il n'y eût rien à observer à

---

<sup>174</sup> Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2001 [1967], p. 85.

l'Amirauté; pour m'éviter le ridicule, et faire reculer un peu l'ennui de l'isolement, il ne me restait qu'à tenter d'appivoiser des suspects aussi apparemment inoffensifs. Roberto, Fabrizio, et Giovanni, les trois lieutenants de Marino, étaient des jeunes gens de mon âge, bâillant leur exil et fort occupés à l'avance des congés où la voiture de l'Amirauté les emportait à Maremma, la bourgade la plus proche; ces excursions mystérieuses étaient le sujet de discussions et de plaisanteries interminables lors des repas communs : on ne voyait pas de femmes à l'Amirauté. Je me liai vite avec tous les trois et je prenais un plaisir particulier à la compagnie de Fabrizio, tout récemment arrivé d'Orsenna et désorienté autant que moi par le laisser-aller somnolent de cette garnison pastorale. Roberto et Giovanni passaient le meilleur de leurs journées enfouis jusqu'au ventre dans les joncs, à tirer les oiseaux de passage qui pullulent sur ces étendues de marais<sup>175</sup>; assis au soleil avec Fabrizio sur quelque embrasure des remparts où nous transportions un livre, nous suivions de loin leur cheminement caché à un sillage de détonations paisibles; la légère fumée bleue montait toute droite au-dessus des joncs immobiles; dans l'air doré de cette fin d'automne, les cris rauques des oiseaux de mer jaillis en gerbe à chaque coup de fusil mettaient comme une fêlure sauvage. Le soir tombait; le pas du cheval de Marino sonnait sur la chaussée des lagunes, retour de quelque ferme lointaine; le léger brouhaha qui secoue les casernes à l'heure du repas du soir mettait dans l'Amirauté un dernier soupçon fugitif d'animation (RS, p. 572).

Aldo fait aux Syrtes ce qui lui plaît, sa fonction le dispensant même des plus sommaires responsabilités : « Je vivais sans règle. L'emploi du temps était pour tous, à l'Amirauté, sans monotonie; au milieu de cette activité ralentie et très ambiguë, soumise aux hasards du temps et aux caprices de la mer, il portait la marque d'une variété et d'une discontinuité presque paysannes, et j'échappais plus qu'aucun autre à ses exigences minimales » (RS, p. 574). Le narrateur n'a cependant pas toujours, dans *Le Rivage des Syrtes*, ce bénéfice total du choix : se dessinent peu à peu, en filigrane du rite militaire, certaines obligations – adviennent des moments où Aldo n'a plus le choix, où il est forcé d'agir contre son gré. Ces obligations ne lui viendront pas des hommes qui devraient assurer l'ordre et la discipline aux Syrtes. Après tout, Marino dépend du bon vouloir d'Aldo; il ne peut lui donner que des conseils (RS, p. 592.) Elles lui viendront plutôt de l'émergence du féminin au cœur du récit, d'une femme en particulier : Vanessa. Ainsi le force-t-elle à l'accompagner à la fête de Maremma de laquelle il s'était décommandé (RS, p. 623); c'est en tant que prisonnier qu'Aldo monte sur le bateau qui les mènera à l'Île de Vezzano (RS, p. 679); avant de disparaître, Vanessa

---

<sup>175</sup> À propos du rôle que jouent les oiseaux dans l'initiation du jeune homme, voir Daniel Fabre, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, 1986, tome 26, numéro 99, p. 7-40.

laisse Aldo avec des ordres – ou du moins avec un « programme » : « C'est pourquoi je suis allée te voir dans la salle des cartes et pourquoi je t'ai conduit à Vezzano; et ce qu'il t'est donné à présent de faire, toi aussi tu le sais maintenant » (RS, p. 701); « [Aldo, tu as] [d]es mains qui tiennent la joie et la perdition; des mains où l'on voudrait se confier et se remettre, même si c'était pour tuer, pour détruire – même si c'était pour finir » (RS, p. 702). Si d'un côté, il existe ce simili-rite militaire à produire des hommes qui deviendront les dominants de demain, rite d'institution visant à maintenir l'ordre et à restreindre le chaos et qui dans le cas d'Aldo semble réussir, de l'autre apparaît vite son envers radical, ce que nous pourrions qualifier de contre-rite : à travers les ordres de Vanessa se révèle une autre initiation, celle d'un désir de transgression, de renversement et de destruction – le « vice » d'Aldo (RS, p. 606), sa « lubie » du Farghestan (RS, p. 607).

#### *Contre-rite : le désir à l'assaut de l'institution*

Ce contre-rite serait mené par un désir sans objectif plus clair que celui de satisfaire ce désir de transgression. « Si près de moi, mon frère, il n'y avait pas de mots pour lui dire ce que Marino, ou une femme amoureuse, eussent compris dans un regard. Ce que je voulais n'avait de nom dans aucune langue. Être plus près. Ne pas rester séparé. Me consumer à cette lumière. Toucher » (RS, p. 740). Il est tout aussi aisé de lire dans ce contre-rite les deux premières phases telles qu'élaborées par Van Gennep, en surimpression sur le rite militaire. La séparation du monde antérieur s'effectue explicitement pour Aldo à travers les rencontres avec Vanessa :

Je me déprenais peu à peu d'une vie sans accidents et sans fièvre. Vanessa desséchait tous mes plaisirs, et m'éveillait à un subtil désenchantement; elle m'ouvrait des déserts, et ses déserts gagnaient par taches et par plaques comme une lèpre insidieuse. J'abandonnai peu à peu mon travail; je condamnai plus souvent ma porte à mes amis, rien ne me plaisait plus autant que la perspective d'une journée vide que coupait à midi cette seule rencontre avec Vanessa. Les occupations régulières m'étaient devenues fastidieuses. Avec l'intransigeance provocante de l'extrême jeunesse, je poussais les manifestations de mon dégoût jusqu'à l'absurde : à la stupeur de ma famille, je prétendis qu'Orsenna sentait le marécage et me refusais, sauf pour ces brèves rencontres, à sortir plus longtemps au grand soleil (RS, p. 598).

La phase de marge correspond, elle, à la « croisière » d'Aldo (RS, p. 724-746), à son entrée en mer – cet endroit où il est si difficile, voire impossible, de savoir exactement sur lequel des deux territoires on se trouve, entre Orsenna et le Farghestan, entre soi et l'autre; cet endroit électrifiant, où l'on sent le monde changé par rapport à l'univers morne d'antan, *régénéré*, et ce même si sous ses allures générales il semble être resté le même. Appuyant son rôle de passeur entre les deux mondes, de même que sa fonction de guide dans ce contre-rite, Vanessa survient comme une apparition marine – une « buée de chaleur qui montait des eaux calmes » – dans ce passage initiatique :

Il me semblait que soudain le pouvoir m'eût été donné de *passer outre*, de me glisser dans un monde rechargé d'ivresse et de tremblement. Ce monde était le même, et cette plaine d'eaux désertes où le regard se perdait la plus désespérément semblable qui fût partout à elle-même. Mais maintenant une grâce silencieuse resplendissait sur lui. Le sentiment intime qui retendait le fil de ma vie depuis l'enfance avait été celui d'un égarement de plus en plus profond; à partir de la grande route d'enfance où la vie entière se serrait autour de moi comme un faisceau tiède, il me semblait qu'insensiblement j'avais *perdu le contact*, bifurqué au fil des jours vers des routes de plus en plus solitaires, où parfois une seconde, désorienté, je suspendais mon pas pour ne surprendre plus que l'écho avare et délabré d'une rue nocturne qui se vide. J'avais cheminé en absence, fourvoyé dans une campagne de plus en plus morne, loin de la Rumeur essentielle dont la clameur ininterrompue de grand fleuve grondait en cataracte derrière l'horizon. Et maintenant le sentiment inexplicable de la *bonne route* faisait fleurir autour de moi le désert salé – comme aux approches d'une ville couchée encore dans la nuit derrière l'extrême horizon, de toutes parts des lueurs errantes croisaient leurs antennes – l'horizon tremblé de chaleur s'illuminait du clignement de signaux de reconnaissance – une route royale s'ouvrait sur la mer pavée de rayons comme un tapis de sacre – et, aussi inaccessible à notre sens intime qu'à l'œil l'autre face de la lune, il me semblait que la promesse et la révélation m'étaient faites d'un autre pôle où les chemins confluent au lieu de diverger, et d'un regard efficace de l'esprit affronté à notre regard sensible pour qui le globe même de la terre est comme un œil. La beauté fugace du visage de Vanessa se recomposait de la buée de chaleur qui montait des eaux calmes – le jour aveuglant de la mer s'embrasait au foyer retrouvé de milliers de regards où j'avais tenu – un rendez-vous m'était donné dans ce désert aventureux par chacune des voix d'*ailleurs* dont le timbre un jour avait fait le silence dans mon oreille, et dont le murmure se mêlait en moi maintenant comme celui d'une foule massée derrière une porte (RS, p. 735-736).

Cependant, dans ce contre-rite, dans ce « rite du désir », il n'y aura pas d'agrégation possible pour le narrateur. On sait bien qu'Aldo, dans le cadre strict du récit qui se déploie dans *Le Rivage des Syrtes*, n'atteint pas le Farghestan à la fin. Comme nous l'avons montré au

premier chapitre, toute référence à la nation ennemie est voilée, rendue ambiguë. La transgression s'arrête au pied du mur, là où une rencontre allait advenir. Pour reprendre l'image utilisée dans la dernière citation, la foule reste et restera massée derrière une porte qui ne sera pas franchie. L'illustration de cet échec? Les « trois coups de canons » (RS, p. 745) qui, loin d'être cette fameuse rencontre avec l'altérité si ardemment désirée par Aldo, représente plutôt une moquerie, un affront inquiétant à sa dignité, à sa *virilité* :

Aucun signal de reconnaissance n'avait précédé le feu, et, plus j'y songeais, plus il me paraissait bizarre qu'à cette distance rapprochée le tir qui nous avait encadrés tout de suite se fût montré si inefficace. La dextérité de Fabrizio ne pouvait à la réflexion me donner le change; il y avait eu dans ce coup de *semonce* trop complaisamment souligné une nuance de dédain et de moquerie, et ce tir accommodant qui avait fini par soulever les rires soulagés de l'équipage ne me rassurait pas (RS, p. 746-747).

Cette initiation à son désir ne trouve pas de résolution pour Aldo dans *Le Rivages des Syrtes*. Le narrateur ne devient pas, dans le cadre de sa narration, l'homme que Vanessa a cherché à faire de lui. Et l'échec, pour ce contre-rite, est double. Non seulement il ne parvient pas à mener à bien l'initiation ; malgré la destruction complète d'Orsenna, ce rite n'est même pas en mesure de renverser l'institution sur laquelle il repose.

Comme nous l'avons vu, la mort et la destruction s'inscrivent au cœur d'un projet porté par le féminin : si les femmes, Vanessa en tête, possèdent les qualités viriles qui font défaut aux hommes dominants du roman, nous avons constaté combien elles mènent le narrateur vers la satisfaction d'un désir qui constitue en réalité la fin d'un monde, la fin de la république d'Orsenna. Cependant, si l'on s'en tient à cette considération pour évaluer la réussite d'un rite qui s'attaque à l'institution, on passe à côté d'éléments importants – à savoir que, l'entrée en guerre d'Orsenna est en vérité le fait de l'institution. Aldo a peut-être cru, un instant, qu'il s'attaquait à tout un système, qu'il transgressait authentiquement un interdit : à l'aune du dernier chapitre, « Les Instances secrètes de la ville », nous constatons qu'il n'en était rien. Le discours que livre le puissant Danielo à la fin du *Rivage des Syrtes* est sans équivoque. Ce sont le masculin et l'institution qui l'emportent, ultimement. Même ce qu'on a cru être la violation d'une règle fondamentale, être la désobéissance aux lois ancestrales, allait en fait dans la même direction qu'elles – « tout le monde a été complice dans cette

affaire – tout le monde a aidé. Même quand il a pensé faire le contraire » (RS, p. 832).

Danielo affirme ainsi :

Ce que je vais te dire maintenant, personne ici ne l'entendrait. Et personne ne l'entendra de toi, ajouta-t-il d'un ton dur et rapide : je suis le maître ici, souviens-t'en, Aldo, et ce que tu répéterais de tout ceci, il t'en coûterait. J'ai eu envie ce soir de te parler d'homme à homme parce que tu m'es proche, parce que je t'ai suivi de loin d'heure en heure, parce que j'étais la force qui te soutient qui te pousse – parce que j'étais avec toi sur le bateau (RS, p. 826).

*Le Rivage des Syrtes*, finalement, se conclut sur une reprise de la guerre par le gouvernement d'Orsenna, dirigée par la vieille figure de Danielo – reprise de la guerre caractérisé par un souci d'ordre, de discipline et d'obéissance. Et ce qui aura dans tout le récit été le moteur de la transgression, la « frontière rouge d'alarme », se trouve réappropriée par l'armée :

Le vieux Danielo avait fait appeler dans son cabinet l'officier de liaison attaché aux services de la Surveillance, et nous discutâmes assez longuement des mesures militaires qu'il devenait urgent de prendre à l'Amirauté. Il fut décidé de rendre les patrouilles quotidiennes et de ne plus tenir compte désormais en aucun cas de la « ligne » réglementaire qui bornait leur parcours du côté du large; dans la situation qui semblait se tendre d'heure en heure, il devenait évidemment risible d'observer une règle de prudence qui pouvait coûter à l'Amirauté une dure surprise. Les parages de Vezzano devaient en particulier être surveillés de près. L'état de siège serait proclamé sans délai à Maremma où, dans la surexcitation qui gagnait la ville, l'arrivée des réfugiés d'Engaddi risquait de créer des remous dangereux; un détachement y serait acheminé de l'Amirauté pour maintenir l'ordre. Aucun navire, en dehors des unités de guerre, ne serait plus autorisé à quitter les ports (RS, p. 746-747).

Au final, le rite d'initiation-institution d'Aldo, porté par une institution dont la décrépitude se reflète sur le corps des hommes dominants, est bien celui qui prévaudra : l'annihilation d'Orsenna, la destruction du social devient dans le roman – si tant est qu'elle ne l'a pas toujours été... – une entreprise masculine et portant haut les valeurs d'ordre et de discipline à travers la reprise des hostilités – la guerre. Existe donc ici, comme c'était le cas pour les enjeux de visibilité (entre « myopes » et « presbytes »<sup>176</sup>) et d'écriture (entre texte et oralité<sup>177</sup>), une relation conflictuelle au cœur de laquelle s'inscrivent en faux deux initiations

<sup>176</sup> cf. « Chapitre 1 : Ce qui résiste à la vue. Une vision séditeuse contre le regard disciplinaire », p. 14-40.

<sup>177</sup> cf., « Chapitre 2 : À l'origine la lettre. Orsenna et la guerre du papier », p. 41-74.



radicalement opposées – une initiation conservatrice, traditionnelle (du côté de l'ordre, du masculin; des « myopes », de l'écriture) et une initiation séditeuse (du côté du chaos, de la destruction, de la mort, du désir, du féminin; des « presbytes », de l'altérité, de l'effritement de l'écriture, de l'oralité). Même si le moteur du récit gracquien, comme nous l'avons vu précédemment, carbure à la transgression, celle-ci – lorsqu'elle advient – expose pleinement la dialectique qu'elle sous-tend et dont elle dépend : le mur, à l'image de ceux qui clôturaient l'internat qu'il a fréquenté à Nantes, ne peut s'effondrer sans faire tomber la possibilité même de la fiction. Malgré tout le chaos, tout le désordre et l'effondrement de l'institution annoncés prophétiquement par les femmes du récit, le rite d'initiation militaire aura finalement lieu exactement comme il se devait – la guerre, rendue inévitable, revenue dans le giron des hommes dominants du récit. Si Aldo a entrevu la lumière, une brèche vers l'altérité et de l'autre côté des frontières et des interdits, cela n'aura été que sur le mode fantasmagorique.

## CONCLUSION

« [D]e Julien Gracq on s'accorde aujourd'hui à dire non seulement qu'il a un style mais encore qu'il *écrit bien*<sup>178</sup> » : c'est sur cette prémisse quelque peu étonnante que commence une analyse stylistique consacrée à *Un Beau Ténébreux* de Julien Gracq par Dominique Maingueneau, publiée en 1991. Étonnante, oui : est-il véritablement possible (ou même souhaitable) de « s'accorder » sur un postulat ne relevant que de la subjectivité des lecteurs<sup>179</sup>? Lorsque nous nous penchons sur les écrits concernant Gracq cependant, nous sommes effectivement à même de constater que le relatif consensus qu'évoque Maingueneau existe bel et bien au sein de la communauté universitaire. Plusieurs exemples intéressants illustrent d'ailleurs cette situation – de même que les problèmes qu'elle soulève. Prenons un événement singulier qui s'est déroulé en 1981, dans le cadre d'un colloque international sur l'écrivain. En marge de la communication de Marie-Thérèse Ligot, « L'image de la femme dans les textes romanesques de Julien Gracq » (une communication que nous avons évoquée dans notre troisième chapitre), Michel Guiomar, auteur de *Trois paysages du Rivage des Syrtes*, se lève et prend la parole durant la période de questions (reproduite intégralement en annexe des actes du colloque) :

Excusez-moi de prendre la parole, parce que je n'ai même pas assisté à votre entretien, j'étais déchiré entre le surréalisme et l'image de la femme, d'autant plus que j'ai écrit autrefois dans le *Cahier de l'Herne* quelque chose sur le désir, et je ne me rappelle même plus ce que j'ai dit, tellement c'est vieux, et quand j'ai entendu parler de la misonynie (sic) de Gracq, j'ai bondi, parce que je crois qu'il a prononcé au sujet de la femme une des plus belles phrases de tous les temps, et c'est une

---

<sup>178</sup> Dominique Maingueneau, « Le style au miroir. Remarques sur le rituel énonciatif dans *Un Beau ténébreux* » in *Julien Gracq I. Une écriture en abyme*, sous la dir. de Patrick Marot, Paris, Minard, 1991, p. 35.

<sup>179</sup> Apparemment pas : deux écrivains ont sans vergogne placé *Le Rivage des Syrtes* dans la catégorie des « faux chefs-d'œuvre » dans un article du *Nouvel Observateur*. « J'ai tout le temps l'impression d'un enlèvement, d'une suite de phrases réussies isolément, malgré leur préciosité, et qui s'affaissent rassemblées parce qu'aucune énergie n'anime le tout » : voir Grégoire Leménager, « Chefs-d'œuvre, faux chefs-d'œuvre : les réponses de 13 écrivains », *Le Nouvel Observateur*, 2 octobre 2015, en ligne, <<http://bibliobs.nouvelobs.com/galeries-photos/romans/20130117.OBS5799/chefs-d-oeuvre-faux-chefs-d-oeuvre-les-reponses-de-13-ecrivains.html>> (consulté le 30 décembre 2015).

comparaison musicale, empruntée à l'apparition de Vanessa, dans les jardins Selvaggi<sup>180</sup>.

Cette prise de parole a quelque chose de choquant. Non seulement le chercheur, dans sa défense de Julien Gracq, se sent le bon droit de critiquer une communication à laquelle il n'a pas assisté ; il va jusqu'à refuser d'emblée une lecture qui viserait à mettre en évidence une certaine façon de concevoir l'image de la femme dans les récits narratifs de Julien Gracq. Quand Gracq se trouve égratigné, il semble pour certains qu'il faille à tout prix lui trouver une défense.

Julien Gracq, en France comme ailleurs, est un auteur qu'il est de bon goût de citer ; il appartient à la liste des écrivains qui procurent un indéniable capital culturel et intellectuel à ceux qui l'intègrent à leurs travaux. Récemment, dans une biographie sérieuse de Fouché, nous sommes par hasard tombé sur des citations de Gracq glanées dans ses *Lettrines* : une remarque sur le physique de Fouché<sup>181</sup>, une autre sur sa conception de l'État policier<sup>182</sup>, une dernière – « malicieuse » commente le biographe – sur la destinée des ex-oratoriens<sup>183</sup>. Dans tous les cas, l'auteur se sert des citations de Julien Gracq pour appuyer une argumentation qui aurait tout aussi bien pu s'en passer – chaque fois, ces dernières servent en quelque sorte de « sceau de qualité », elles semblent n'être utilisées que pour légitimer un propos. Ceci n'est pas un cas unique : dans de nombreux articles et communications qui se penchent sur des écrivains que Gracq a commenté (Lautréamont comme nous l'avons vu, mais également Balzac, Stendhal, Breton, Chateaubriand, etc.), les renvois à des réflexions de l'auteur du *Rivage des Syrtes* sont abondantes – ils ouvrent, ils ponctuent ou ils concluent des analyses sans véritable méditation sur leur utilisation même. Parfois, des analyses – dont nous ne critiquons absolument pas la valeur intrinsèque – semblent faire complaisamment confiance à la pertinence du regard de Gracq, et ce sur tous les objets sur lesquels l'auteur s'est permis de faire un commentaire.

---

<sup>180</sup> Julien Gracq. *Actes du colloque international d'Angers, op. cit.*, p. 566.

<sup>181</sup> Emmanuel de Waresquiel, *Fouché. Les silences de la pieuvre*, Paris, Tallandier / Fayard, 2014, p. 16.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 253.

Deux anecdotes plus personnelles viennent appuyer l'idée que nous nous faisons de l'aura entourant Julien Gracq. Dans un atelier que nous avons eu la chance d'animer à l'Université du Québec à Montréal en 2013, lorsque nous avons évoqué ce mémoire sur lequel nous travaillions alors, un étudiant français en échange scolaire a avoué sa méconnaissance de la fiction de Gracq, tout en précisant le conseil que lui avait un jour fait un professeur de lycée : de toujours citer un extrait de la critique littéraire gracquienne lors de la rédaction d'une dissertation. « Cela donne indéniablement du poids à l'analyse ». Autre événement : durant un souper qui a suivi un colloque auquel nous avons livré une communication sur *Le Rivage des Syrtes* en 2015, un professeur, visiblement irrité par notre choix d'auteur pour le mémoire, l'a associé à une décision intéressée – voire opportuniste : « Un autre étudiant à la maîtrise qui relit Gracq : pour le capital intellectuel, aujourd'hui, c'est soit lui, soit Malraux ». Ce qui nous amène à nous poser la question suivante : Julien Gracq serait-il de ces écrivains intouchables auquel la critique ne se frotterait que pour mieux en ressortir les nombreuses vertus?

Malgré les commentaires du professeur critiquant le carriérisme supposé de notre démarche, c'est pourtant contre une réponse positive à cette interrogation que nous avons souhaité écrire notre mémoire. Loin de nous l'idée d'affirmer que Julien Gracq n'écrit pas bien – ou encore de chercher à montrer, en quelque façon que ce soit, que l'écrivain serait surévalué. Cependant, il nous semble que nous ne rendons pas tout à fait justice au romancier lorsque certains *a priori* – Julien Gracq a non seulement un style mais il écrit bien, c'est le dernier des « classiques » français, il n'est pas possible de remettre en question une certaine image de la femme qui se fait dans les écrits de Julien Gracq – sont donnés pour tels sans être problématisés. Nous croyons au contraire que toute grandeur d'un auteur majeur comme l'est Julien Gracq ne se révèle véritablement que dans sa complexité – et cette complexité n'exclut évidemment pas les contradictions, les paradoxes et les nuances discordantes qui sont à l'œuvre dans ses écrits. Mettre en lumière certaines des contradictions – peut-être un peu problématiques – de l'écrivain : c'est entre autres ce que nous avons cherché à faire, bien humblement, en exposant cette poétique de l'internat qui se déploie au cœur du roman le plus connu (le plus lu, encore aujourd'hui, et le plus analysé aussi) de Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*.

L'internat est, chez Julien Gracq, une institution qui enferme et qui contraint, empêchant l'accès à l'extérieur, empêchant l'accès au reste du monde. Littéralement, nous l'avons vu : l'invention fantasmatique de Nantes, dans *La Forme d'une ville*, devient le prétexte d'une réflexion autobiographique de l'écrivain sur les pouvoirs de l'imagination et de la mise en récit. Il était donc important, avec notre premier chapitre, de nous pencher sur les enjeux de visibilité dans *Le Rivage des Syrtes*. Imaginer pour être en mesure de voir ce qu'il nous serait autrement interdit de voir : dans ce roman opaque et rempli de brouillard, la vue est au cœur d'une lutte de pouvoir entre deux regards opposés. Le regard disciplinaire d'abord, qui se pose sur l'intérieur, qui cherche à « observer », à surveiller et à contrôler; le regard désirant ensuite, qui cherche à transgresser les interdits et à se poser du côté du Farghestan, la contrée ennemie d'Orsenna. Le texte, qui porte à travers le témoignage d'Aldo le travail d'une imagination transgressive, doit lui aussi être problématisé en tant que texte : dans le deuxième chapitre, nous nous sommes donc intéressé à l'écriture, un apprentissage dont nous connaissons toute l'importance à l'école. Il est intéressant d'y constater, une seconde fois, cette même lutte de pouvoir entre ordre et désir de chaos, entre autorité traditionnelle et transgression qui existe pour les enjeux de visibilité – ici transposée sous forme de lutte contre l'écriture (et contre ceux qui la manient, tous des dominants) par l'oralité (du Farghestan oui, mais surtout de tous ceux qui souhaitent mettre à bas l'ancien régime). Finalement, nous avons cherché à montrer la manière singulière dont se déroule l'initiation du jeune homme dans *Le Rivage des Syrtes*. Comme à l'internat, l'initiation a quelque chose de militaire et ne se déroule qu'entre hommes; comme à l'internat également, cette initiation représente un acte d'institution au sens bourdieusien du terme, en ce sens qu'elle vise à consacrer, à « distinguer », à séparer classes et sexes. Cependant, le roman opère un drôle de renversement : les hommes sont déchus et peinent à préserver l'ordre et la tradition; les femmes, quant à elles, sont celles qui possèdent les qualités traditionnellement associées à la virilité et qui poussent le narrateur à l'action.

Dans ces trois aspects analysés (la visibilité, l'écriture et le rite d'initiation du jeune homme), nous avons vu la manière dont le désir de transgression achoppe systématiquement. Il n'est pas possible, dans *Le Rivage des Syrtes*, de violer véritablement un interdit – le roman s'arrête toujours au seuil de la réalisation du fantasme. Ainsi, le récit apparaît comme un

prélude et devient plutôt le canevas où s'inscrit cette dialectique qui se joue au cœur de la poétique de l'internat spécifique à l'œuvre de Julien Gracq : il n'est tout simplement pas possible d'abattre les murs contre lesquels s'érige sa fiction, pour la raison que sa fiction n'a d'autre moteur que le désir de la transgression de ces murs. Une fois abattus, dans le contexte, que resterait-il donc à dire ? Cette situation n'est pas sans conséquence pour l'écriture gracquienne. Effectivement, elle la condamne à un conservatisme triomphant, où l'échappée à un carcan contraignant ne peut se jouer que sur le mode fantasmatique – dans un onirisme à jamais indépassable. Les récits de Gracq, dans leur désir permanent de transgression, mettent en scène des mondes éminemment réactionnaires, où l'idée d'une libération ne semble apparaître que pour mieux exposer toute la force des traditions et de l'ordre établi.

Pour cette analyse, si nous avons décidé de traiter du *Rivage des Syrtes* en particulier, c'est, rappelons-le, pour pouvoir mettre en lumière, de manière plus détaillée, ce que nous avons qualifié en introduction d'« apport de bactéries particulières », de « chimie individuelle » propre au roman. Cependant, cette étude de la poétique de l'internat chez Gracq aurait pu être celle de n'importe quelle œuvre de fiction de l'écrivain français. En effet, tous ses récits ne représentent-ils pas, comme l'ont déjà souligné nombre de critiques dont nous avons parlé en introduction, des préludes à des événements qui ne sont pas représentés dans le cadre de la fiction ? Les enjeux de visibilité sont les plus aisément détectables dans les différentes œuvres : que ce soit dans *Au Château d'Argol* (le meurtre du double), *Le Balcon en forêt* (l'attaque des Allemands) ou *La Presqu'Île* (l'arrivée de l'amante), la narration tente de se rapprocher de l'objet du désir ou de l'angoisse sans parvenir à une résolution authentique. Au sein de toutes ces histoires, il n'est pas non plus question d'interactions entre différents points de vue : la vision reste, du début à la fin, celle – imparfaite, il va sans dire – d'un individu qui n'arrivera jamais à voir *vraiment*. Nous remarquons que le fantasme de la barbarie (et de son oralité) envahissant une civilisation ancienne (basée, elle, sur l'orthodoxie et la rigidité d'un corpus écrit) est presque exactement reproduit dans un roman publié à titre posthume, *Les Terres du couchant*. En ce qui concerne le rite d'initiation du jeune homme, il est intéressant de voir que tous les narrateurs (ou objets de la narration) de Gracq sont masculins, évoluent dans un milieu presque exclusif

d'hommes<sup>184</sup>, appartiennent souvent à une certaine classe sociale privilégiée et passent par un trajet similaire menant à une transgression qui s'annonce finalement impossible (au moins dans le cadre de la fiction). Toujours ce désir d'abattre des murs, de dépasser les limites d'une certaine contrainte anime les récits de Gracq; mais comme ce désir dépend des murs, comme ce désir dépend des limites imposées, la fiction n'arrive pas à passer outre sans que son moteur finisse par *tourner à vide*.

Soulignons que dans le cadre de notre analyse, une multitude de textes n'ont pas encore été abordés pour exposer le déploiement de la poétique de l'internat chez Julien Gracq : c'est le cas de tous les écrits critiques – dont « Lautréamont toujours », du recueil *Préférences*, qui a pourtant occupé une place essentielle dans la conception de ce mémoire – et qui représentent une grande partie de l'œuvre de l'écrivain. Nous pensons que ceux-ci pourraient aussi être étudiés à cet aune, et c'est ce que nous nous évertuerons maintenant à montrer pour conclure notre exposition de la poétique de l'internat qui opère chez Julien Gracq.

André Breton; Stendhal; Lautréamont; Chateaubriand; Edgar Allan Poe; Balzac; Kleist; Novalis; Ernst Jünger; Barbey d'Aurevilly : la liste des hommes – il est important de mentionner que les femmes sont quasi-absentes de sa critique<sup>185</sup> (la communauté littéraire imaginée par Gracq serait-elle un écho aux communautés d'hommes qui peuplent les fictions?) – dont Julien Gracq a commenté les œuvres parallèlement à la rédaction de ses écrits narratifs, si elle n'étonne pas par sa longueur, le fait au moins par son hétéroclisme considérable. Les liens qui existent entre ces œuvres de prédilection, entre ces *préférences*, n'apparaissent effectivement pas tous des plus naturels au premier coup d'œil. De Racine aux surréalistes, des *Chants de Maldoror* de Lautréamont à la *Béatrix* de Balzac, du *Livre du*

---

<sup>184</sup> Ce n'est pas tout à fait le cas dans *Le Roi Cophetua* et *La Presqu'Île*, qui appartiennent aux dernières fictions de Julien Gracq. Cependant, il se joue dans les deux cas une relation – réelle ou fantasmée – de « subordination » du féminin au masculin : une relation maître-servante dans le premier cas ; dans le second, la femme doit rejoindre le narrateur pour qu'il lui montre des paysages qu'il aime.

<sup>185</sup> Quand elles existent, les femmes écrivains n'ont pas droit au même intérêt que leur contrepartie masculine – que cet intérêt soit négatif ou positif d'ailleurs. Julien Gracq a notamment quelques mots pour Simone de Beauvoir dans *La Littérature à l'estomac* ; il fait une référence marginale aux *Quatre Filles du docteur March* dans *Lettrines 2* et à *Wuthering Heights* dans les *Carnets du grand chemin*. Notons aussi certaines mentions éparses, surtout dans le cadre d'énumérations, à Colette et George Sand, de même que la rédaction d'une préface au *Journal de l'analogiste* de Suzanne Lilar.

*Graal* à *La Chute de la maison Usher* d'Edgar Allan Poe, les écarts sont importants. Serait-il possible de trouver, dans tout ce corpus composite d'ouvrages favoris, des analogies et similitudes systématiques qui arriveraient à les combler – un point commun sous lequel se rangerait la totalité de ces choix bigarrés? Il faudrait bien prendre garde, ce faisant, de ne pas tomber dans l'un des pièges dénoncés par Gracq lui-même en ce qui concerne la critique littéraire : « Que dire à ces gens, qui, croyant posséder une clef, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre œuvre en forme de serrure<sup>186</sup>? » Nous pensons que certains points communs entre les œuvres commentées par Gracq auraient à voir avec la poétique de l'internat, telle que nous l'avons exposée dans notre mémoire dans le cas du *Rivage des Syrtes*.

Dans un texte tiré d'une conférence prononcée à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, « Pourquoi la littérature respire mal », Julien Gracq développe l'idée qu'une certaine façon de faire la littérature arriverait à ériger ses propres séparations d'avec tout ce qui l'entoure – érigerait ses propres murs infranchissables, pour dire autrement – et serait ainsi à l'origine de sa propre désunion d'avec un monde qui de toute façon ne semble pas intéresser ceux qui en sont à l'origine. Ce sont les ouvrages qui pour l'écrivain sont mus par « le sentiment du non » – et dont le représentant-type serait Jean-Paul Sartre :

*Non* opposé au monde matériel, à la nature – obscène, proliférant comme un cancer, « désespérément de trop », vomie : c'est le thème central de *La Nausée*. *Non* aux autres, à la conscience et au regard d'autrui : c'est l'enfer de *Huis clos*. *Non* à la société existante : c'est le sens de toute son action de journaliste – et *non*, je crois bien, à toute société possible : Sartre est révolté encore plus que révolutionnaire : il est l'exclu désigné d'avance de tous les groupements politiques de gauche, y compris de ceux qu'il a essayé de fonder. *Non* à la procréation, et *non*, à la sexualité : visqueuse, traîtresse, écœurante. *Non*, même, à la gloire littéraire, le dernier refuge de l'écrivain révolté : et *non* au malentendu qui fait qu'un livre survit à son auteur : tout livre se doit de mourir dès que s'épuise la virulence du refus qu'il exprime<sup>187</sup>.

Contre cette littérature qui donne de l'homme « une image mutilée, par une opération chirurgicale violente<sup>188</sup> » se construirait une autre manière d'écrire, une écriture mue par un

<sup>186</sup> Julien Gracq, *Lettrines*, op. cit., p. 161.

<sup>187</sup> Julien Gracq, *Préférences*, op. cit., p. 873.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 875.



« *sentiment du oui* ». Représentée par Claudel chez Julien Gracq, la littérature du oui serait au contraire pleine, complète, totale – n’effectuant pas la moindre séparation d’avec le monde :

Un oui global, sans réticence, un *oui* presque vorace à la création prise dans sa totalité : Claudel n’a jamais eu très profondément le sentiment de la *vallée de larmes*. Un oui absolu, euphorique, à tout ce qui doit venir : aucune place chez lui, même dans l’extrême vieillesse, pour le retour en arrière, le regret, le souvenir, la nostalgie rétrospective, la part de ce qu’il appelle ironiquement « le voyageur de la banquette arrière ». Ce qui l’a mené toute sa vie, ce qui a alimenté la chaudière congestive de cette puissante locomotive au cou de taureau, c’est un appétit formidable d’acquiescement, qui a des côtés grandioses et des côtés qui le sont moins, mais où il n’est pas question de choisir : acquiescement à Dieu, à la création, au pape, à la société, à la France, à Pétain, à de Gaulle, à l’argent, à la carrière bien rentée, à la progéniture de patriarche, à la forte maison, comme il dit, qu’il a épousée par-devant notaire<sup>189</sup>.

Malgré les réticences qui existent dans la dernière phrase, il ne fait aucun doute que l’œuvre de Claudel entre beaucoup plus dans les grâces de Julien Gracq que ne le fait celle de Sartre : après tout, Claudel reste dans d’autres écrits de Gracq « la terre ferme qui argumente contre le mal de mer<sup>190</sup> » ; avec Goethe, « ils ont foré d’une main sûre aux bons endroits, leurs eaux profondes se sont taries au bénéfice des jardins qu’ils ont fait fleurir<sup>191</sup> ». La révolte sartrienne est vue par Gracq comme un mur dans ce qu’elle suppose de refus du monde alors que le conservatisme de Claudel, quant à lui, n’atténue qu’à peine sa valorisation.

La révolte sartrienne comme érigeant des murs et l’embrassement de la fiction de Claudel comme refus de l’existence de ces mêmes murs : la position est cohérente avec la poétique de l’internat telle qu’elle se déploie dans l’œuvre narrative. La « révolte » qui serait celle de Julien Gracq passe effectivement par un désir de transgression et non pas par un refus catégorique du monde qu’il voit chez Sartre. Le saut de la frontière que permettrait l’imagination (pour le Gracq enfant qui fantasme la ville de Nantes) ou la fiction (le narrateur du *Rivage des Syrtes* obsédé par la nation ennemie mais inconnue du Farghestan) cherche à réunir, à allier – voire à se fondre avec le monde, à la manière dont Gracq lit Claudel.

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 872.

<sup>190</sup> Julien Gracq, *Lettrines*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>191</sup> Julien Gracq, *Lettrines 2*, *op. cit.*, p. 320.

Cependant, le *oui* radical et sans équivoque de Claudel ne satisfait pas non plus complètement Julien Gracq. « Il ne s'agit pas d'abandonner le refus et la révolte qui sont dans l'homme aussi essentiels que sa conscience même – il ne s'agit pas de donner, à ce qui est, l'acquiescement pharisaïque qui a été souvent celui d'un Claudel<sup>192</sup> ». Pourquoi? C'est étrangement dans l'absence complète de murs, de ceux mêmes qui étaient la cible des attaques quand il était question de Sartre, que nous pouvons trouver l'explication. Poétique paradoxale, rappelons-le, que celle de Julien Gracq : les murs, les frontières et les interdits représentent à la fois le moteur et l'impossibilité de la fiction; si leur transgression constitue le désir du texte, sa direction ultime, ce qu'il y a derrière n'en reste pas moins un point mort de la représentation. Pour Gracq critique, à l'image de ce qui se produit dans sa fiction, une littérature idéale en serait donc une de synthèse, une littérature qui ferait le pont entre la révolte sartrienne et l'embrassement du monde de Claudel, entre la séparation indispensable à la fiction et l'union comme impossible quête, entre le *sentiment du non* et le *sentiment du oui*... Et c'est ce qu'il trouvera dans un mouvement auquel il a consacré un bon nombre de textes, dont son essai *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain : le surréalisme*. Julien Gracq voit dans ce mouvement une révolte permanente qui en serait non seulement l'objectif, mais le moteur – rendant, de ce fait, impossible l'abattement des murs. L'écrivain semble lire dans les textes surréalistes le même paradoxe qui se joue dans la poétique de l'internat ; le mouvement est « refus et acceptation mêlée » :

À travers mille contradictions, qui après tout n'étaient que celles de la vie, [le surréalisme] a eu cette vertu essentielle de revendiquer à tout instant l'expression de la *totalité* de l'homme, qui est refus et acceptation mêlée, séparation constante et aussi constante réintégration – et il a su se maintenir au cœur de cette contradiction non pas, comme l'a tenté Camus, par les voies conciliatrices et un peu molles d'une sagesse modérée, mais plutôt en maintenant à leur point extrême de tension les deux attitudes simultanées que ne cesse d'appeler ce monde fascinant et invivable où nous sommes : l'éblouissement et la fureur<sup>193</sup>.

Les murs de l'internat, s'ils ont été l'objet d'une angoisse, d'une haine et d'un malheur certains pour l'écrivain français, ont gardé sur lui une prise bien étrange. Ils sont devenus non seulement la médiation nécessaire et insurmontable propre à la mise en fiction de son œuvre

<sup>192</sup> Julien Gracq, *Préférences*, op. cit., p. 880.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 881.

narrative : nous voyons combien, avec « Pourquoi la littérature respire mal », la poétique de l'internat contamine également la manière dont Gracq conçoit la littérature et ses fins – sa *respiration*, pour reprendre son expression. Les œuvres de prédilection, de Racine à Lautréamont, possèdent peut-être « objectivement » bien peu en commun. Cependant, tout comme c'est le cas dans *Le Rivage des Syrtes* et dans les autres écrits narratifs, elles semblent porter en elles, d'une manière très singulière, le lourd héritage des « méthodes de claustration absurdes » et du « dressage<sup>194</sup> » de l'internat. Une manière personnelle de « porter témoignage dans un cri avant qu'il ne soit trop tard<sup>195</sup> » sans doute. Mais une manière qui, bien paradoxalement, crie également l'impossibilité de toute révolte aux murs de l'internat.

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 897.

<sup>195</sup> *Idem.*

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus principal

Gracq, Julien, *Le Rivage des Syrtes* dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989 [1951].

### Corpus secondaire

Gracq, Julien, *Au Château d'Argol* dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989 [1938].

\_\_\_\_\_, *Un Beau Ténébreux* dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989 [1945].

\_\_\_\_\_, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain* dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989 [1948].

\_\_\_\_\_, *Les Terres du couchant*, Paris, José Corti, 2014 [1956].

\_\_\_\_\_, *Préférences* dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989 [1961].

\_\_\_\_\_, *Un Balcon en forêt* dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995 [1958].

\_\_\_\_\_, *Lettrines* dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995 [1967].

\_\_\_\_\_, *La Presqu'île* dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995 [1970].

\_\_\_\_\_, *Lettrines 2* dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995 [1974].

\_\_\_\_\_, *En lisant en écrivant* dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995 [1980].

\_\_\_\_\_, *La Forme d'une ville* dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995 [1985].

\_\_\_\_\_, *Carnets du grand chemin* dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995 [1992].

\_\_\_\_\_, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002.

### Articles et monographies sur l'œuvre de Gracq

- Borgal, Clément, *Julien Gracq. L'écrivain et les sortilèges*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1993.
- Bridel, Yves, « Le regard dans "Le Rivage des Syrtes" », *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers*, 1981, Angers, Presses de l'Université, p. 356-363.
- Cardonne-Arlyck, Élisabeth, *Désir, figure, fiction. Le « domaine des marges » de Julien Gracq*, Paris, Lettres modernes, 1981.
- Chambers, Ross, « La perspective du balcon : Julien Gracq et l'expérience du théâtre », *Australian Journal of French Studies*, Melbourne, vol. V, 1968, p. 104-120.
- Cogez, Gérard, *Julien Gracq. Le Rivage des Syrtes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1995.
- Couffignal, Robert, « La Bible dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq », *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers*, 1981, Angers, Presses de l'Université, p. 27-39.
- Dobbs, Annie-Claude, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1972.
- Guiomar, Michel, *Trois paysages du Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1982.
- Hue, Jean-Louis, « L'ascèse selon Gracq », *Le Magazine littéraire*, 2007, n° 465, Paris, p. 3.
- Jarrety, Michel, « Écriture, lecture, signature », *Julien Gracq 2. Un écrivain moderne*, Paris, Lettres modernes, 1994, p. 31-44.
- Lacoste, Yves, « Julien Gracq, un écrivain géographe. *Le Rivage des Syrtes*, un roman géopolitique », *Hérodote. Revue de géographie et de géopolitique*, 1987, n° 44, Paris, La Découverte, p. 8-37.
- Le Guillou, Philippe, *Julien Gracq. Fragments d'un visage scriptural*, Paris, La Table ronde, 1991.
- Leménager, Grégoire, « Chefs-d'oeuvre, faux chefs-d'oeuvre: les réponses de 13 écrivains », *Le Nouvel Observateur*, 2 octobre 2015, [en ligne]  
<http://bibliobs.nouvelobs.com/galleries-photos/romans/20130117.OBS5799/chefs-d-oeuvre-faux-chefs-d-oeuvre-les-reponses-de-13-ecrivains.html>.
- Leutrat, Jean-Louis, « La reine du jardin », *Julien Gracq* dirigé par Jean-Louis Leutrat, Paris, L'Herne / Fayard, 1997, p. 282-300.

- Maingueneau, Dominique, « Le style au miroir. Remarques sur le rituel énonciatif dans *Un Beau ténébreux* », *Julien Gracq I. Une écriture en abyme* dirigé par Patrick Marot, Paris, Minard, 1991, p. 35-48.
- Marie-Thérèse Ligot, « L'image de la femme dans les textes romanesques de Julien Gracq », 1981, *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers*, Angers, Presses de l'Université, p. 337-344.
- Michon, Pierre, « Une littérature de l'attente », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *Le Magazine littéraire*, 2007, n° 465, Paris, p. 34-38.
- Murat, Michel, *L'enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2004.
- \_\_\_\_\_, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq. *Étude de style : Le roman des noms propres*, Paris, José Corti, 1983.
- Rabourdin, Dominique, « Julien Gracq », *Une vie, une œuvre*, Paris, France Culture, épisode du 23 juin 2012, [en ligne], <<http://www.franceculture.fr/emission-une-vie-une-oeuvre-julien-gracq-2012-06-23>>.
- Renouard, Maël, *L'œil et l'attente. Sur Julien Gracq*, Seyssel, Comp'Act, coll. « La Bibliothèque volante », 2003.
- Thomas, Yves, « *Le Rivage des Syrtes* : entre liturgie et protocole, la carte du songe », *Lettres romanes*, 2002, Louvain, vol. 56, n° 3, p. 245-257.
- Jean-Louis Tissier, « La carte et le paysage : les affinités géographiques », *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers*, 1981, Angers, Presses de l'Université, p. 96-103.
- Vouilloux, Bernard, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989.

### **Bibliographie générale**

- Bertaud, Jean-Paul, « La virilité militaire », *Histoire de la virilité : 2. Le triomphe de la virilité, le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2011, p. 157-202.
- Pierre Bourdieu, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1982, vol. 43, n° 1, p. 58-63, [en ligne], <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_1982\\_num\\_43\\_1\\_2159](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1982_num_43_1_2159)>.
- Douglas, Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2001.

- Fabre, Daniel, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, 1986, tome 26, n° 99, p. 7-40.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975.
- Fraenkel, Béatrice, *La Signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1992.
- Furet, François et Jacques Ozouf, *Lire et écrire. L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1977.
- Goody, Jack, *La Logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*, Paris, Armand Colin, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute, 2007.
- Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011.
- Mayeur, Françoise, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation III. 1789-1930*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2004.
- Mosse, George L., *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Paris, Abbeville, coll. « Tempo », 1997.
- Scarpa, Marie, « Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme? Lecture ethnocritique d'un "détail" du *Ventre de Paris* », *L'ethnocritique de la littérature* dirigé par Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 35-48.
- Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 2011.